ISSN 0130-6405

88 12 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 12 88

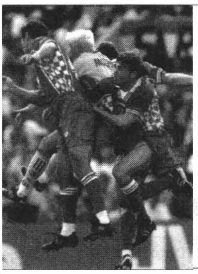
«Окраина»

Режиссер Петр Луцик

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**ФУТБОЛ КАК МЕТАФОРА ПЕРВЕНСТВО МИРА ПОДТВЕРДИЛО ТО, ЧТО БЫЛО ЯСНО ВСЯКОМУ ПОРЯДОЧНОМУ ЧЕЛОВЕКУ И ПРЕЖДЕ: ФУТБОЛ БЕССМЕРТЕН.** *ПЕТР ВАЙЛЬ* ❑**«ОКРАИНА» — ОПУС СИНЕФИЛА ИСТОРИЯ КИНО, ИСТОРИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ — ВОТ ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ КАРТИНЫ, ЕЕ ПОДВОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ.** *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**О ЛЮДЯХ ПОЛОЖЕНИЙ И ЛЮДЯХ ДОСТИЖЕНИЙ МОЖНО НЕ БОЯТЬСЯ САМОЗВАНСТВА: ВСЕ БЕССИЛЬНО ПЕРЕД ПОДЛИННОСТЬЮ.** *ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ* ❑**СОГЛАСНО «ДОГМЕ 95» Я ПЛЮЮ НА ТО, О ЧЕМ В ФИЛЬМЕ РАССКАЗАНО, — МЕНЯ СТИМУЛИРУЕТ ЛИШЬ ТО, ЧТО ОН ЖИВЕТ, ВИБРИРУЕТ.** *ЛАРС ФОН ТРИЕР* ❑**ПРОНЗИТЕЛЬНОЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ОДИНОЧЕСТВО «ЛЕРМОНТОВ» ВБИРАЕТ В СЕБЯ ВСЕ НЕВОСТРЕБОВАННОЕ, ОТРИНУТОЕ ЭПОХОЙ ДЕРЖАВНОГО ЭПОСА.** *ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ* ❑**ГОЛЛИВУДСКИЙ НОСТРАДАМУС МЫ ДЕЙСТВУЕМ ПОЧТИ ТАК ЖЕ РАЗДРАЖАЮЩЕ, КАК КОНГРЕСС ДАНТИСТОВ.** *ДЖО ФАРРЕЛЛ О ПРАКТИКЕ ТЕСТ-СЕАНСОВ* ❑**ВОЕННО-ПОЛЕВАЯ ПОЧТА НОВЕНЬКОГО ПОКА НИЧЕГО НЕ СЛЫШНО, И ЖИЗНЬ ТЕЧЕТ НОРМАЛЬНО. НАДЕЖДА ПОПАСТЬ В ЭТОМ ГОДУ ДОМОЙ НЕ УГАСАЕТ.** *ЮРИЙ НИКУЛИН, ИЗ ПИСЬМА 20 ИЮНЯ 1941 ГОДА*

С О Д Е Р Ж А Н И Е



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Последний чемпионат века**

РЕПЕРТУАР

27 ИГОРЬ МАНЦОВ
Геополитическая комедия

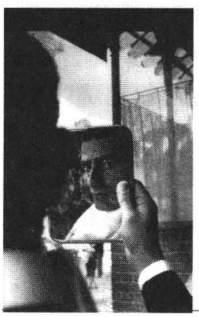
33 ЕЛЕНА СТИШОВА
Одуванчик у забора

37 МИХАИЛ БРАШИНСКИЙ
26 1/2

40 НИНА ЦЫРКУН
Самсон Вырин с Гудзона

43 СЕРГЕЙ ФОМИН
Десять лет спустя

КОММЕНТАРИИ

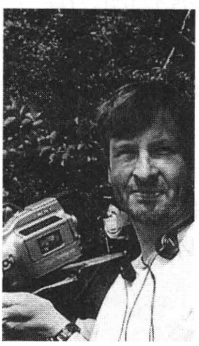


47 ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ
Роль диссидента в истории

50 Н.РЯЗАНЦЕВА
Школа невозможного

53 ВАДИМ Ю ЦАРЕВ
Легенда о великом Растиньяке

И М Е Н А



57 **Догма 95**

59 ЛАРС ФОН ТРИЕР — ПЕТЕР ЭВИГ КНУДСЕН
Назад к утраченному простодушию

63 ЛАРС ФОН ТРИЕР
Крест и стиль
Беседу ведет Серж Каганski

69 САМЮЭЛЬ БЛЮМЕНФЕЛЬД
Ларс фон Триер, главный идиот

И М Е Н А

72
ДМИТРИЙ УХОВ
Алексей Айги: ближайшее будущее

76
АЛЕКСЕЙ АЙГИ
«Живое музицирование ничем заменить невозможно»
Беседу ведет Сергей Анашкин

Р А З Б О Р Ы

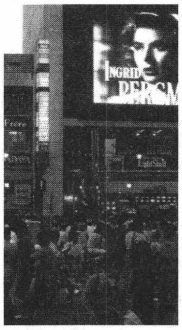
83
НИНА ЦЫРКУН
Как был завоеван Дикий Запад

88
АНРИ ВАРТАНОВ
Мастера разговорного жанра

92
Л ДОНЕЦ
Привычное дело — фестиваль

95
ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ
Неизвестный «Лермонтов»

О П Ы Т



103
ЛУИ ДРЕЙФЮС
Враг общества номер один

106
ДЖО ФАРРЕЛЛ
«Полемический сюжет может кого-то ранить»

108
ЛЕВ ФУРИКОВ
Кинорежиссура как вид самоубийства
Беседу ведет В Матизен

112
АЛЕКСАНДР ГОЛУТВА
Госкино не подарок, но без него еще хуже
Беседу ведет В Матизен

П У Б Л И К А Ц И И

117
ЮРИЙ НИКУЛИН
Письма рядового

136
АННА КОНОПЛЕВА
Б.Н. (Борис Николаевич)

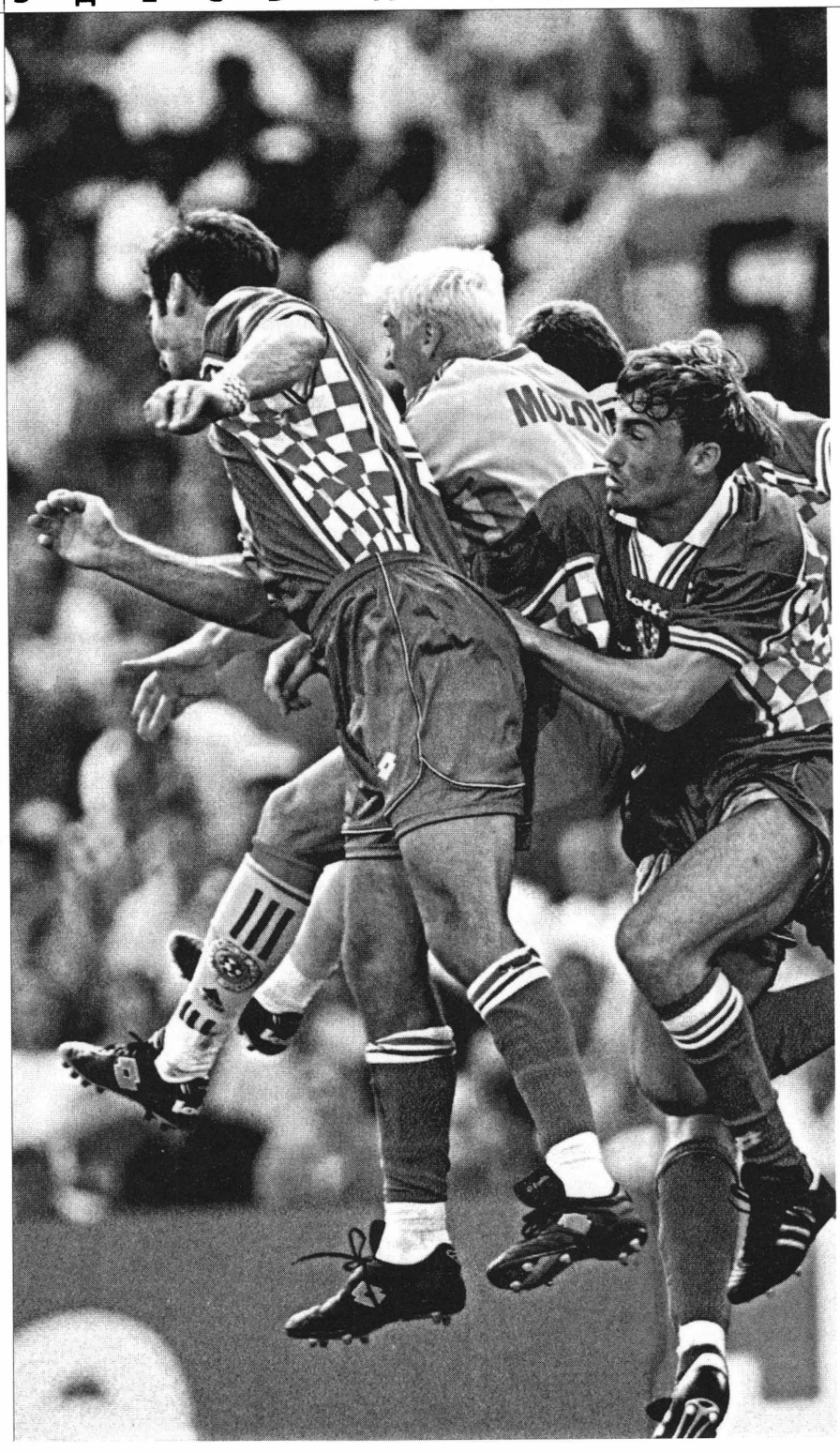
Ч Т Е Н И Е

153
МАРСЕЛЬ КАРНЕ
Жажда жизни

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Последний чемпионат века

Замысел этой публикации родился неожиданно и во многом благодаря артистической непредсказуемости нашего постоянного автора Зары Абдуллаевой. Со свойственной ей в минуты вдохновения безапелляционной решительностью она сказала: «Журнал должен написать о футбольном чемпионате». И сразу же стало ясно, что укротить взрывоопасную, еретическую энергию этого на грани фола задания можно было только одним-единственным способом — выполнив его.

Мы не пожалели о том, что взялись за тему, лишь косвенно (через телевидение) привязанную к экранным искусствам. «Посторонний» сюжет, как это часто бывает, позволил более широко взглянуть на современный культурный контекст. На первый план в обсуждении футбольных страстей вышли такие тяжелые общие проблемы, как «внутренняя готовность современного человека к войне», «национальные комплексы и национальный реванш», «триумф как массовое безумие». При этом необходимость что-либо объяснять, увязывать, наводить шаткие смысловые мосты исчезла сама собой. Анкета вывела разговор в единое драматическое пространство конца века (тысячелетия), где футбол по существу не так уж далек от телевидения и кино, скорее, связан с ними одной цепью, а подчас и одной целью.

Анкета

1. *Чем для вас, как человека творческого, стал минувший чемпионат мира по футболу? Как вы оцениваете его итоги? Что позволило этому чемпионату стать событием не только спортивной, но и общественной жизни? О каких глобальных проблемах конца XX века (этнокультурных, этических, психологических, социальных и т.д.) заставил задуматься этот чемпионат?*

2. *Какое из событий чемпионата (неожиданный успех Хорватии, проигрыш бразильцев, победа французов, гол англичанина Майкла Оуэна, досадная неудача голландцев, матч Англия — Аргентина и др.) кажется вам наиболее значительным и интересным для понимания нашего времени?*

3. *Как вы оцениваете чисто художественный потенциал французского чемпионата в сравнении с чемпионатами прошлых лет?*

4. *Определял ли масштаб телетрансляции (финал смотрели около двух миллиардов человек) новую, по сравнению с прежними чемпионатами, остроту футбольных переживаний?*

5. *Что такое ощущение болельщика у телеэкрана — животные инстинкты, первичные рефлексы или имеющий гуманитарную ценность культурный опыт?*

6. *Было ли отсутствие нашей сборной на чемпионате помехой в подключении многомиллионных российских зрителей к эмоциям мировой телеаудитории?*

7. *Соответствовало ли отражение событий чемпионата на телевидении (трансляции матчей, репортажи, спортивные передачи) реальному масштабу явления, как вы его понимаете? Выделите наиболее удачные моменты в подаче футбола на ТВ.*

ЛЕВ АННИНСКИЙ

0. Хочу сразу предупредить уважаемых читателей: я уже давно не болельщик, а был им лишь в далеком отрочестве, в пору, когда все решалось выбором «ЦДКА» — «Спартак» — «Динамо», криками «по голу!» и непременным вердиктом «судью — на мыло!». С тех пор выздоровел.

1. Задуматься можно о любом аспекте — культурном, этическом, психологическом, социальном, — когда пытаешься понять, что с нами происходит. Ожидание глобальных потрясений висит над человечеством, которое никак не поверит, что полвека живет без мировой войны. Футбол — достаточно выразительная модель агрессии, выведенной на зеленое поле, как на предметное стекло.

2. Пожалуй, все-таки состязание Аргентины и Англии. Мне вообще интересны не результаты и не соотношение сил, а сопоставление стилей, за которым угадываешь естественные мироконцепции. Интересен спор латиноамериканского артистического сольного (сольное — солнечное) начала и европейской силовой логики коллективизма. Поэтому финал был менее интересен: французы не главные в Европе силовики, а бразильцы — слишком утомленные солисты, чтобы их ария вызывала отклик. Остается чисто психологическая партитура. Для французов этот чемпионат был чем-то вроде штурма Бастилии; их национальная истерия отдавала подавленным комплексом неполноценности, что очень понятно моему разбитому русскому сердцу. А вот «неожиданный успех Хорватии» мил этому сердцу, хотя «неожиданный успех Сербии» был бы мил не меньше. Надеюсь, понятно, почему? В ходе геополитического взлома Югославии хорватов использовали, как рычаг, как камень, вывернутый из стены, их, что называется, «употребили». А они развернулись и дали сдачи, хотя бы в футболе. Так что нельзя не учитывать непредсказуемость «диких славян», которых рассовывают по углам «европейского дома»: вдруг возьмут да и погонят мяч не в ту сторону.

3. «Чисто художественный потенциал» чемпионата оцениваю метафорически. С тех пор как в русском языке укоренились выражения «автор гола» и «творческий почерк тренера», можно не удивляться и «симфонии чемпионата».

4. Определял степень вовлеченности масс в эту психопрофилактику. Чтобы было понятнее, напомню блестящее определение Петра Палиевского: «Футбол — это маленькая укрощенная война».

5. Культурный опыт, конечно. Но с непременным включением в него первичных рефлексов, без которых культурный опыт вырождается в рассудочную немочь. Для животных инстинктов стараюсь находить иные выходы.

6. К нашей сборной давно уже «отношение плевое»; оно накладывается на соответствующее отношение к нашей стране и к нам самим. Я предпочел бы видеть Россию в чемпионате и преодолевать пристрастие к ней, чем смотреть на игру других, не имея в душе ничего, кроме попыток «понять наше время» и подключиться к вибрации мировой телеаудитории. В свете того, как мы подключаемся к мировому сообществу в роли просителя займов, это нормально.

7. Я все-таки смотрел далеко не все. Самое интересное — медленные повторы и крупные планы, когда видны лица игроков, тренеров, судей и президентов, то есть можно понять психологическую драму. Катание же мяча по траве не имеет столь принципиального значения.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

1. Минувший чемпионат мира очень ясно и четко зафиксировал, что футбол стал существенной, достаточно презентативной частью массовой культуры. Сегодня он интересен не только как чисто спортивное состязание, но и как выразительное зрелище. В свое время еще Эйзенштейн, слушая по радио репортаж

Вадима Синявского и то, как ахает стадион на каждое движение футболиста, заметил, что это зрелище крайне выразительно, раз на него так реагирует толпа. Любопытно, что сказал бы Эйзенштейн, если бы узнал, как реагировали те два миллиарда людей, которые смотрели чемпионат мира по футболу в этом году.

Что касается второй части вопроса — о каких глобальных проблемах конца XX века заставил задуматься этот чемпионат, — я сказал бы, что о соотношении национального и спортивного. Известно, что футболисты разбрелись по различным клубам и каждый клуб представляет собой «компот» из игроков различных национальностей. А чемпионат мира снова все встряхивает, водворяя спортсменов по своим командам и актуализируя их национальные чувства.

2. Наиболее значительным событием чемпионата мне как болельщику кажется победа Голландии над Аргентиной, а самый красивый гол забил голландец Бергкамп.

3. Любой чемпионат — это всегда соревнование щита и меча. В футболе есть защитные тенденции и атакующие. На предпоследнем чемпионате в США праздновал победу защитный вариант — щит. На чемпионате во Франции для меня было особенно интересно, что реванш взял меч-мяч. В принципе игра в футбол в глобальном масштабе является соревнованием между этими двумя тенденциями. В этом есть некая закономерность, которая соотносится с развитием цивилизации вообще.

4. Честно говоря, как достаточно старый болельщик масштаба телетрансляции я не заметил. Новая острота переживаний была единственно в том, что за долгие годы наша российская команда в этом чемпионате не участвовала. Свой первый чемпионат мира по футболу я переживал по радио. Было это уже довольно давно. Я был в наряде, чистил картошку и слушал репортаж Синявского о чемпионате в Англии, где играла наша сборная, к сожалению, без Стрельцова. Я все это очень хорошо помню. Тогда было не так уж много заинтересованных болельщиков-слушателей. Разумеется, телевидение сделало для футбола очень много, и итог его векового развития как некоей спортивной культуры является естественным итогом развития самого телевидения. Сегодня взаимосвязь между футболом и телевидением достаточно прямая. Поэтому для меня остается загадкой, почему Северная Америка, в общем-то, равнодушна к этому виду спорта, при том, что футбол для многих национальных регионов является чуть ли не главным способом вхождения в мировую цивилизацию. Это хорошо видно по тому, как футбол захлестывает различные континенты — сначала Южную Америку, теперь вот Африку, далее, видимо, будет Азия.

5. Я не могу сказать, что у меня срабатывают животные инстинкты и первичные рефлексы при просмотре матчей. Но могу сказать, что всегда отделял свои ощущения болельщика от чисто регионального патриотизма. Когда смотришь игру той или иной команды, работают разные факторы: здесь и национальный, и культурный, и даже, может быть, лингвистический патриотизм. Например, когда я жил в Ленинграде, то болел за питерскую команду. Но в большом футболе быстро проявляется эстетический фактор, когда ты начинаешь болеть за красивую игру.

6. Отсутствие российской сборной на чемпионате этого года активизировало именно эстетическое, а не национально-патриотическое отношение зрителей к футболу. Сначала я болел за бразильцев, но в ходе матча Бразилия — Франция вдруг обнаружил, что мои эмоции, как у старика Хоттабыча, переключились на другую команду, и я стал болеть за французов. Может быть, потому, что игра французов в данном конкретном матче более, чем игра бразильцев, приближалась к идеалу эстетического футбола. Так же я начинал болеть за аргентинцев, а потом почувствовал, что болею за голландцев.

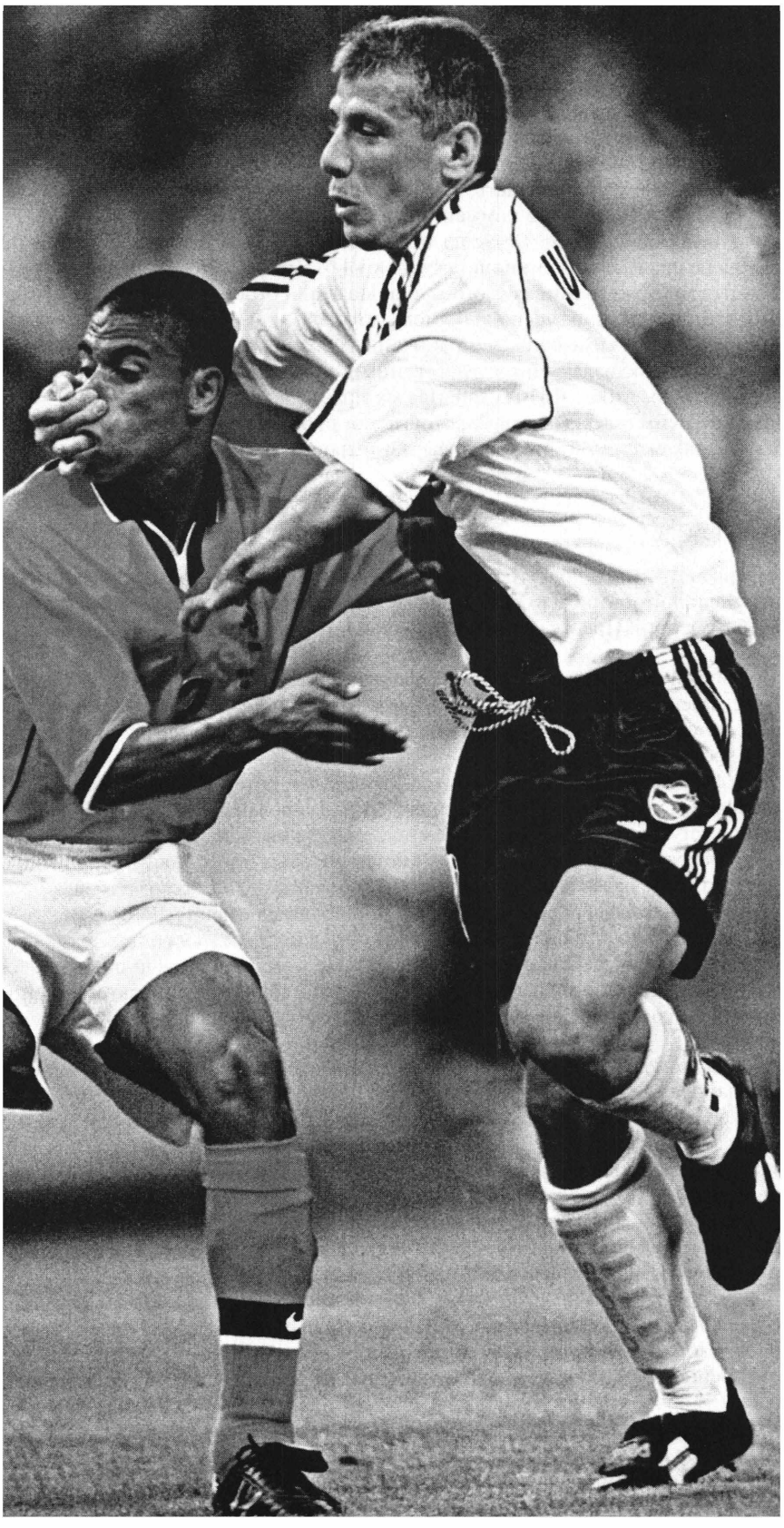
Но в том, что российская сборная не участвовала в этом году в чемпионате мира, был и положительный момент. Не передать, какие чувства возникают, когда родная команда участвует в соревнованиях, но не соответствует эталонам

мирового футбола. Лично я испытываю при этом жутко болезненные ощущения. А в этот раз можно было не думать о нашем национальном престиже. И позорный проигрыш команды Болгарии достаточно ясно показывал, насколько могли бы быть испорчены ощущения от этого чемпионата, если бы на месте болгарской команды оказалась сборная России.

7. У меня не хватит слов, чтобы сказать о том, как безобразно наше телевидение показывало этот чемпионат. Было сделано все, чтобы испортить, отнять ту радость, которую он давал. Во-первых, телеканалы, получившие лицензию на трансляцию футбольных матчей, не смогли цивилизованно разделить их между собой, не смогли согласовать их показ. И самый большой урон, который был нанесен болельщикам, это минимум прямых трансляций. Более того, некоторые матчи показывали почти одновременно. А в информационных программах обнародовался счет тех игр, которые должны были передаваться на конкурирующем канале.

Особенно омерзительно действовало ОРТ. Видимо, сказался алчный инстинкт: телевизионщикам хотелось максимально растянуть свой прайм-тайм, чтобы грести рекламные деньги. Поэтому трансляции матчей загоняли глубоко за полночь, и истинные болельщики, которых у нас немало, должны были свои сутки перевернуть с ног на голову. И что должен чувствовать болельщик, когда начинается матч и... совершенно по-хамски, на бесконечно долгое время врубается реклама, после которой комментатор бодрым голосом сообщает: «А у нас тут уже счет открыт»?

Маслаченко был амбициозен до предела, изображал из себя великого футбольного специалиста, но игру практически упускал, как бы и не видел — или сообщал некую околофутбольную информацию, которая болельщикам абсолютно ни к чему, или рассказывал о своих ощущениях и отношении к матчу, что раздражало до предела. Для чего болельщику нужен комментатор? Для того, чтобы достаточно ясно разобраться в той или иной коллизии на футбольном поле. Для того, чтобы что-то подсказать, ведь болельщики иногда не успевают углядеть, например, кто из футболистов хорошо «тащит» мяч по бровке. А Олег Жолобов, комментировавший чемпионат в трансляциях РТР, на мой взгляд, футбол просто не понимает — он бесконечно говорил что-то вокруг да около.



Я уж не говорю о косноязычии наших комментаторов, ставшем притчей во языцех. В начале чемпионата я даже записывал их перлы. Вот, например, из Маслаченко: «Он погладил мяч животом».

Очень немногие комментаторы этого чемпионата были профессиональны, поэтому в целом впечатление просто скверное. И, конечно же, в результате оба канала — ОРТ и РТР — сильно навредили своей репутации. На их фоне выгодно отличались выпуски «Футбольного клуба» НТВ. Я не очень люблю Василия Уткина, но не могу не признать, что передачи он вел хорошо. И телемосты между Москвой и Парижем с комментарием Савика Шустера, известного футболиста, были отменными. Остается только пожалеть, что НТВ не досталась лицензия на показ этого чемпионата в полном объеме. У канала было право на пятиминутные трансляции каждого матча. Но и они были наполнены такой аналитикой, таким профессионализмом, что, на мой взгляд, могли служить примером, как из имеющихся ограниченных возможностей извлечь максимум. Два же других канала — и государственный, и общественный — по-моему, заслужили того, чтобы ФИФА лишила их права на трансляции и передала его коммерческим телекомпаниям, которые могли бы более человечно отнестись к такому, как сказал Эйзенштейн, «выразительному зрелищу».

ПЕТР ВАЙЛЬ

1. Первенство мира по футболу, завершившееся чудесной победой французов, подтвердило то, что было ясно всякому порядочному человеку и прежде: футбол бессмертен. Предсказания его нулевой ничейной смерти — журналистские забавы.

Ничьей нет и быть не может в непредсказуемой жизни. А то, что она непредсказуема, заново открыл лишь XX век, осознавший, что ход бытия не управляем разумно. Игровая прихотливость куда более похожа на то, что каждый день происходит за окном.

В футболе фатальность итога и сырая эмоция, которых в современном мире лишены практически все зрелища, срежиссированы и ожидаемы. В этом футбол уступает только обожаемой мною уже двадцать лет корриде — кровавому и прекрасному рудименту более эмоциональных эпох. Почитая политкорректность и не надеясь на распространение боя быков, я люблю футбол.

Стоит осознать, почему из всех игр мир поддался именно футболу.

Здесь рать идет на рать: нос к носу, кость в кость. Здесь общая драма сражения складывается как сумма поединков. Поэтому безнадежен в смысле тотальной популярности, скажем, волейбол: сетка сводит на нет бурю страстей — не лягнешь соперника, не укусишь в плечо, не прошепчешь на ухо пошлый мадригал.

При этом в футболе царит норма. Грандиозный грациозный баскетбол, увы, из области аномалии, как цирк лилипутов: полметра, отделяющие нас от Майкла Джордана, непреодолимы. Американский футбол требует танковой мощи и водолазного снаряжения. В хоккее палкой необычной формы гоняют резиновый диск, не встречающийся в повседневной жизни, и почему-то на коньках, чуждых итальянцу, грузину, бразильцу, еврею. Футбол же естествен. Сами размеры поля и время игры не позволяют двигаться быстрее, чем положено законами природы. Каждый в состоянии отождествить себя с любым игроком, даже суперзвездой. Футбол не унижает, как высоты баскетбола или скорости хоккея. Он неторопливый, но непрерывен — как жизнь. В нем одна большая перемена — как в школе или в театре. В футболе редко забивают голы, и острота торжества не стирается от частых повторов. Мяч — первая игрушка человека, и нет ничего естественнее, чем пнуть ногой нечто лежащее на земле — консервную банку или врага. Тут футбол делает то небольшое допущение, которое необходимо для возникновения игры: в нем действуют ногами, а не руками, иначе бы исчезла потребная для игры условность. Прием затруднения, сказал бы Шкловский.

К двум слагаемым — норма плюс условность — добавляется важнейший козырь: окопное братство, азарт войны, упоение боя. Пот и кровь разливаются по эфиру во всех двухстах странах, где гоняют мяч, — и это футбол.

2. Победа французов как наднациональной команды, в которой только пять игроков (включая резервного вратаря) отвечают расхожему понятию «француз». Герой галльской нации — алжирский бербер Зидан. Это замечательно: нет ни эллина, ни иудея.

Однако не только мешаются расы, этносы, национальности, но и делаются неразличимыми государственные границы. Перековав мечи на мячи, задумаешься: размывается последняя опора «своего» — необходимый человеку выход агрессии становится хаотичным. Раньше батальный дух искусственно — а может, это как раз естественно для человечества? — поддерживался политическим противостоянием Восток — Запад. Если ради мира во всем мире надо пожертвовать футбольными переживаниями, я за. Но космополитизм спорта, плодотворно отразившийся на Олимпиаде, задуманной как состязание одиночек, в командной войне обессмысливается. Какова суть хоккейного матча Россия — Канада, когда все его участники играют в НХЛ? Вот и в футболе уже флаги не разглядеть, гимны не расслышать: да и как, если чемпионат мира — раз в четыре года, а клубные игры — каждую неделю?

Уже на прошлом мировом первенстве решающий гол в ворота сборной Германии забил нападающий сборной Болгарии Лечков, игрок клуба «Гамбург». Так как же быть болельщикам «Гамбурга»: Лечков — за город, но против страны? И то же самое в составах полуфиналистов (Франция, Бразилия, Хорватия, Голландия). Два десятка звезд, играющих в итальянском чемпионате, — они чьи? Чей кумир Роналдо — бразильцев или миланцев?

Может, это общая тенденция: на место безусловных героев — Тэтчер, Феллини, Пеле — приходят профессионалы-работяги Клинтон, Спилберг, Зидан.

7. Российское телевидение живет *параллельно* жизни своих зрителей. Это было отчетливо видно, когда финальный матч хоккейного турнира на Олимпиаде в Нагано Россия — Чехия не передавался живьем. Говорят, предвыборная борьба, так вот она — избирательная кампания. Подобного презрения к своим избирателям, имея в руках телевидение, не позволила бы себе ни одна власть в мире. Нечто похожее происходило на российских телеканалах во время чемпионата мира по футболу — с тем сомнительно-утешительным оправданием, что первенство шло без участия России.

ЭДУАРД ВОЛОДАРСКИЙ

1. Естественно, этот чемпионат стал для меня большим событием. Правда, итоги его я назвал бы неожиданными, но в чем-то и закономерными, потому что европейская команда стала чемпионом мира.

Если же говорить о глобальных проблемах, то поскольку футбол (именно футбол) стал, пожалуй, самым массовым видом спорта во всем мире, эта массовая психопатия сродни тем громадным митингам, громадным военным парадам, когда зрителей охватывает психоз не только от самого зрелища, но и психоз националистический, так называемое единение нации. Что с особой наглядностью доказали в этот раз французы, которые вроде бы такие аполитичные, космополитичные — граждане мира. Но после победы на чемпионате они вдруг почувствовали себя единой нацией. То, что творилось в Париже, — настоящий сумасшедший дом. Сейчас рейтинг Ширака невероятно подскочил. Во многом благодаря тому, что президент был вместе со всеми на стадионе, болел за свою команду. Конечно, тут начинается политика. Думаю, на финальные игры следующего чемпионата теперь съедутся лидеры всех государств. Сегодня футбол становится орудием в политической борьбе. Я уверен, что если бы Пеле выдвинул свою кандидатуру на пост президента, он запросто стал бы им. После того как он написал книгу «Я — Пеле», миллионы неграмотных бразильцев выучились читать, чтобы прочесть ее. И это объективный процесс.

Кроме того, футбол — это командный вид спорта. Водное поло, гандбол, баскетбол и другие игры не настолько зрелищны. Там маленькие игровые пло-

щадки, там нет такого простора, как в футболе, который, конечно, уникален. Соответственно, и «болезнь», им вызванная, подобна массовой эпидемии. Даже у теннисистов нет такой славы. Деньги в теннисе тоже большие, но все-таки это элитарный вид спорта. А футбол — для демоса, для народа.

2. На последнем чемпионате отчетливо проявились различия между южноамериканским и европейским футболом. Бразильцы играли виртуозно, проделывали с мячом настоящие фокусы. Но общего замысла в их игре не было. Каждый из них был сам по себе. Я думаю, что тренер рассчитывал, что любой игрок, а не только Роналдо, способен забивать голы. В игре же голландцев просматривался замысел командной игры. Каждый был сверхтехничен, но все дополняли друг друга и не были просто одиннадцатью великолепными игроками, каждый из которых сам себе футболист. Может быть, в индивидуальном плане голландцы играли классом ниже, чем бразильцы, но это цельная, единая команда. Именно это мне и нравится в европейском футболе. Для кого-то, наверное, выигрыш хорватов был неожиданным, но не для меня. Ведь до развала Югославии там была прекрасная, одна из лучших в Европе сборная, в ней играли и хорватские футболисты. И она тоже всегда славилась цельной игрой.

3. Драматургия последнего чемпионата, по сравнению с прошлыми, была более напряженной. Бразильцы всегда были явными фаворитами и шли с большим отрывом от остальных. Во Франции этого не случилось — на чемпионате было много мощных команд. И то, что столько игр заканчивалось дополнительным временем и даже послематчевыми пенальти, только подтверждает, что класс игры подравнялся. Досадный проигрыш голландцев и бразильцев — это просто судьба. И англичанам страшно не повезло — великолепная команда. Хотя я и не люблю английский стиль — дальше бить, быстрей бежать. Они всегда такие силовики, что ли. Но сейчас у них классная команда. А гол Оуэна просто фантастический. Впрочем, мне больше нравится гол, который забили голландцы, — через все поле, по диагонали, пас! — совершенно гениально. Вот это действительно чисто художественная игра.

4. Сам масштаб телевизионной трансляции говорит о том, что сегодня футбол во всех играющих странах стал главным национальным и даже политическим видом спорта. И уже можно говорить не только о политике, но и об экономике. Для бразильцев, например, трагедия проигрыша заключается не в том, что их авторитет в какой-то степени ущемлен — они всегда были королями футбола, — а в том, что в футбольном бизнесе ворочаются огромные деньги и проигрыш здорово ударит по экономике. И плюс, конечно, самосознание. Победы бразильских футболистов многое добавляли к чувству их национальной гордости: не армия, не экономика, а бразильский футбол — лучший в мире. Это и было для них, пожалуй, самым главным.

Телевидение, конечно, расширило футбольную аудиторию. Но есть и обратный эффект. Футбол оказался настолько популярен на планете, что благодаря ему расширяется и телевидение.

5. Вообще когда сидишь на стадионе, понимаешь, что твой интеллектуальный уровень довольно резко понижается. Ты во власти толпы, как и все в толпе, реагируешь на самые простые раздражители. К примеру, когда смотришь в кинотеатре комедию, то вместе с залом смеешься над какой-то непритязательной шуткой, которая никогда не рассмешила бы, если бы смотрел фильм дома в одиночестве. Гуманитарную ценность, даже если смотришь матч в компании у телевизора, тоже какую-то ощущаешь. Видимо, это связано с непредсказуемостью событий, которые зачастую даже кажутся алогичными. Вроде бы ты видишь, что одна команда играет лучше, а гол забивает другая команда. Но потом, вспоминая отдельные эпизоды, понимаешь, что у более слабой команды воля и желание победить были сильнее.

6. Жаль, конечно, что не было нашей команды, но ее отсутствие не было помехой. В России всегда довольно объективно относятся к игре своих. Я часто наблюдал на стадионе, как болельщики, видя, что их команда играет хуже, игру противников оценивают объективно. Я видел и то, с каким интересом и с какой симпатией следили в Москве за бразильской командой, когда она к нам приез-

жала. Пеле тогда сказал: «Русские забьют, сколько смогут, а мы забьем, сколько захотим». Они забили три гола и не пропустили ни одного. Нас действительно «катали», как хотели. И все равно это было ни с чем не сравнимое удовольствие.

У нас ведь — если собрать всех легионеров — довольно сильная команда. Но беда в том, что потеряно чувство патриотизма, которое заставляет любого игрока выкладываться на все сто. У наших оно затмевается деньгами, каких они раньше не видели. После прежних нищенских заработков сейчас они ошалели от свалившегося на них счастья и, думаю, просто испытывают страх, что снова придется вернуться в свою сборную. А если, не дай Бог, травма? Если выйдешь из строя и не сможешь подписать следующий контракт? Этот страх и определил игру нашей сборной в отборочных матчах. Это было очевидно — они просто катали мяч по полю, и у них не было никакого желания выиграть. Даже с командой из Кипра сыграли вничью — позор! Ведь если сравнивать, то по уровню наша сборная ничем не хуже, чем команда того же Парагвая. Но у тех есть то, что и называется высочайшим профессионализмом, — выкладываться до последнего, до финального свистка. А наши видят, что проигрывают, и вообще бросают что-либо вразумительное делать: «А-а-а, все равно...» Зато немцы, с очевидностью нам уступая, игру выигрывают.

БОРИС ЗИНГЕРМАН

Последний в этом столетии чемпионат мира по футболу доставил нам море удовольствия. Он взбодрил нашу жизнь, наполнил ее несуетной, ничем не омраченной страстью и острыми сюжетами. Их финалы не дано было предугадать. Нужно было, затаив дыхание, следить за увлекательной игрой, отгоняя от себя все заранее предусмотренные предматчевые расчеты.

Чемпионат подарил нам две недели счастья и кое-что прояснил. Культурно-историческая ситуация конца века в футбольном марафоне обрисовалась с неожиданной наглядностью, которой телевидение придало, как говорили у нас в 20-е, мировой масштаб. Начнем с главного. На чемпионате, о чем наиболее проницательные комментаторы сообщили нам по ходу действия, были прекрасные матчи, но не было новых идей. В который раз отрабатывались стратегические концепции и тактические ходы, придуманные несколько десятилетий назад. Последний футбольный чемпионат XX века оказался скуп на новые идеи. И на новых звезд. Разве не то же положение сложилось, например, в театре? Или в гуманитарной науке и большой политике? С этой точки зрения футбольный чемпионат 1998 года — типичное явление конца века.

Высокая техника владения мячом, тренированные тела, самоотдача, умение выложиться, приобретающее иногда вдохновенный характер, и — бедность, отсутствие свежего концептуального футбольного мышления. Обилие талантов и дефицит гениев.

Может быть, главным открытием чемпионата стал игровой перевес футболистов третьего мира — черных африканцев, арабов, тем более латиноамериканцев. Независимо от очков, которые были потеряны или завоеваны. Молодые люди из третьего мира, как правило, играли в настоящий футбол, безраздельно отдаваясь азарту спортивного состязания; они импровизировали, нападали, шли на риск. Сплошь и рядом они действовали свободнее, чем хорошо организованные европейцы, в чьей тактике и повадке иногда чувствовались натуга, избыточный расчетливый и усталый рационализм. Не говоря уже о том, что и в европейских командах судьбу встречи часто решали выходцы из третьего мира. Как это было, например, в финальном матче французов с бразильцами. (На этом фоне от других европейских команд выгодно отличались хорваты, они взяли за пример виртуозов бразильцев, не успели утратить вдохновения спортивной игры.)

Если дело так пойдет и дальше, то когда-нибудь первенствовать в футболе будут более сильные, темпераментные, подчас и более виртуозные и раскованные цветные игроки, как они уже первенствуют в баскетболе. Футбольный чемпионат 1998 года дал нам живое представление об энергетических потенциях, накопленных людьми третьего мира.

Профессиональный уровень мирового чемпионата был так высок, что мы — притерпевшись к нашему полулюбительскому классу футбольной игры, к бестолковщине в экономике, политике и на зеленом поле стадиона — восприняли это как чудо. Какое наслаждение было сопереживать игре мастеров! Для них важны были проблемы игровой тактики, но не было проблем футбольной техники. Они безупречно владели мячом и своим вниманием, направленным на партнера, на противника, на ход матча в его развитии и неожиданных коварных сиюминутных ситуациях.

При всем том футбольный чемпионат, как уже говорилось, не был тароват на новые имена. На поле было много грандов, но мало звезд. Зато каждая внезапно зажженная звездочка вызывала неописуемый восторг зрителей. Мы соскучились по ярким личностям, которые берут игру на себя и совершают невозможное. Один гол, в отважном индивидуальном стиле забитый восемнадцатилетним английским футболистом, перевесил в нашем сознании неудачу всей английской команды, к сожалению, она слишком рано выпала из игры. Некоторые тренеры с гордостью заявляли, что строят игру не под того или иного выдающегося футболиста, а в интересах общего плана матча, исходя из соображений коллективной пользы. Нашли чем хвалиться! Даже обаятельная спонтанная и артистичная бразильская команда, которой по праву были отданы наши сердца, на этот раз не слепила звездным блеском. В команде были одаренные игроки — не больше. Не было у бразильцев ни нового Пеле, ни нового Гарринчи, хотя и был отличный вратарь. У немцев не было нового Беккенбауэра, у голландцев — нового Круиффа, у аргентинцев — нового Марадоны... Нынешняя ситуация звездного дефицита характерна не только для футбола, но в футболе особенно заметна.

Впрочем, эта ситуация достаточно остро чувствуется в самых разных сферах общественного и культурного развития. Без выдающихся людей наступает то, что в благополучных странах называют теперь «концом истории». В конце прошлого века об этом говорили как о существовании «без крыльев». К концу нынешнего столетия стало ясно, что мы скорей преуменьшали, чем преувеличивали роль выдающейся личности в истории.

Эта проблема приобретает особое значение в футболе — коллективной игре.

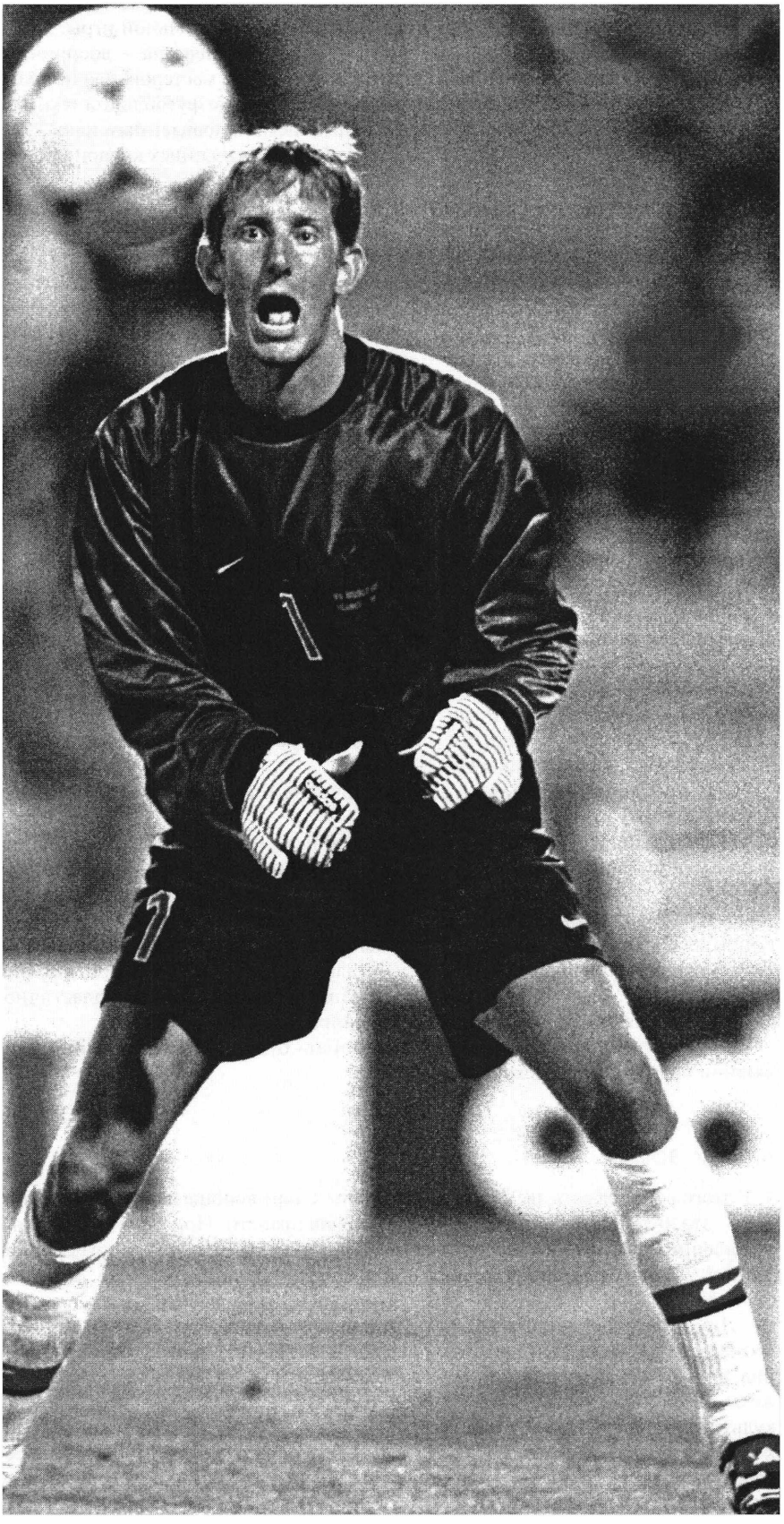
Рано или поздно мы задумываемся над двойственной ролью нынешних тренеров, властных режиссеров футбольного спектакля, магов и волшебников спортивной стратегии, так часто попадающих впросак. С одной стороны, отсутствие новых творческих идей, типичное для общественной жизни и культуры конца века, с другой — прожектерство, избыток организации, упоение начальственным диктатом, при котором самый талантливый футболист (или актер — не все ли равно?) лишается свободы воли и превращается в умелого пластичного исполнителя чужих замыслов и предписаний.

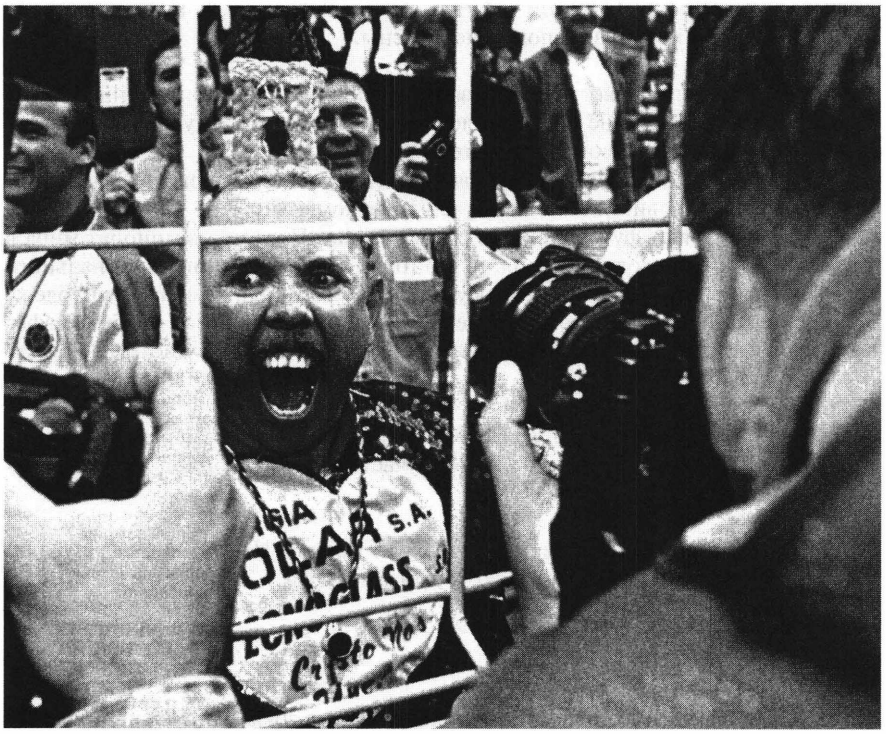
Уроки последнего футбольного чемпионата будут усвоены в полной мере людьми начала следующего, XXI века.

АНДРЕЙ ЗОРИН

1. У этого вопроса есть две стороны. Конечно, спорт вообще и футбол в частности — это явление грандиозной культурной значимости. Но, с другой стороны, эту значимость не нужно переоценивать и пережимать. Вряд ли сам по себе чемпионат мира что-то меняет в глобальных проблемах конца XX века. Все-таки это игра.

Другой вопрос — почему спорт, и прежде всего футбол, находится на таком громадном подъеме, концентрируя на себе невероятное общественное внимание, в то время как традиционные смысловые центры культуры, такие, как, скажем, высокое искусство, находятся в упадке и не способны исполнять свои культурогенерирующие функции. Ведь, скажем, обилие художественных конкурсов, фестивалей, самых разных премий — это явная попытка поддержать себя с помощью технологий, отработанных в значительно более преуспевающем виде социальной деятельности.





Причины, по которым футбол становится таким культурно значимым, более или менее очевидны. Не скажу ничего принципиально нового. Это состязательность. Безусловность и отчетливость того, кто выиграл, а кто проиграл. В искусстве результаты всегда можно обжаловать. В футболе результат очевиден. Даже если команда играла хуже, но все-таки победила — значит, она победила, а не проиграла.

Любопытно, что профессиональный футбол совершенно не развит в США (при том, что там еще и стремятся испортить футбол бесконечными попытками подогнать его под правила американского зрелища — например, «отменить» такую замечательную особенность этого вида спорта, как небольшой счет, делающий результат игры менее предсказуемым). Вероятно, в том, что весь мир обогнал американцев в этой области, сказывается известное желание противодействовать американскому господству.

2. Не думаю, что после какого-то конкретного матча или победы какой-то команды можно говорить об особенностях «понимания нашего времени». Общая тенденция заключается в том, что организация, финансовая база и структура становятся более значимы, чем индивидуальные дарования, и, наверное, футбол от этого лучше не становится.

3. Я тридцать лет смотрю чемпионаты мира и помню многих их главных героев — облик, выражения их лиц. А в последнем чемпионате именно человеческие характеры стали менее заметны. И мне кажется, что два последних чемпионата вообще были не такими интересными, как предыдущие. Таких фантастических матчей, как между командами Франции и ФРГ или Бразилии и Италии на чемпионате 1982 года, Бразилии и Голландии — 1974-го, которые запоминаются на всю жизнь, я, пожалуй, и не назову.

4. Да, разумеется. Но мне кажется, что масштаб телетрансляции сам по себе — это отражение невероятной общественной роли спорта вообще и футбола как его самого рафинированного вида. В отличие от того же тенниса или бейсбола, в футбол включаешься с первой же минуты и переживаешь острее. С одной стороны, футбол оказывается «успешным» или «неуспешным» по тому, как он впи-

сывается в телекамеру. С другой — футбол способствует успеху телевидения, хотя лично мне эти механизмы пока еще не ясны.

5. Телевидение определяет существование нашей цивилизации в конце XX века, а спортивное зрелище на телевидении позволяет человеку катализировать целый ряд страстей, вкусов, предпочтений и т.д.

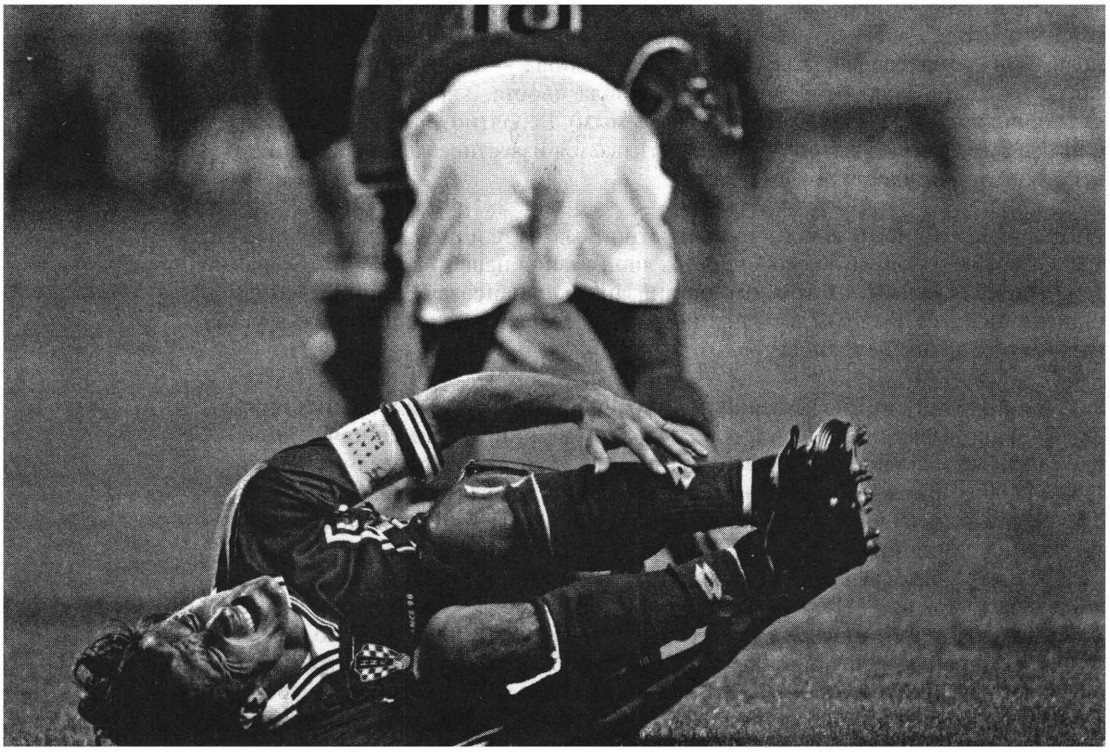
Судьба футбола в этом смысле очень интересна. Всем известен факт, что уровень игры становится все выше в клубных командах, а не в национальных сборных, где играют футболисты из разных стран. Поэтому чемпионат мира в том виде, как он проходит сегодня, — это торжество концепции национального государства в эпоху заката этого государства. В сегодняшнем мире молодежь вообще не различает государственные границы, они становятся все более эфемерными, а чемпионаты мира способны возвращать человеку угасающее чувство национальной идентичности.

6. Да, я думаю, подавляющая часть болельщиков испытала это разочарование, ведь потрясающий спектакль прошел без участия нашей сборной и ее не хватало, чтобы по-настоящему поболеть.

7. Да, соответствовало. Другое дело, что будет дальше. Нас все время запугивают, что это последний чемпионат, который мы видим.

ПАВЕЛ ЛУНГИН

1. Последний футбольный чемпионат окончательно доказал, что национальная идея, видимо, единственно живая идея конца XX века и взрывы национальной гордости действительно небывалые. Особенно показательно это было во Франции, где рейтинг президента Ширака рос от матча к матчу. А когда французы вышли в полуфинал, премьер-министр Ален Жоспен, который до этого вряд ли отличался большой любовью к футболу, стал появляться на всех матчах. Стоял рядом с Шираком и кричал, как и тот.



Для меня удивительным было не то, что Франция победила Италию, а то, что это была как бы не игра, не футбол, не спортивная условность. Люди радовались победе с ничьей или победе по пенальти, лишь бы выход в следующий круг. Основное было — победить, победить, победить во что бы то ни стало, подняться выше. Все это выглядело как какие-то микровойны.

2. Пожалуй, для понимания нашего времени самым показательным событием стала победа французов. Я забыл точную цифру, но все газеты с растерянностью писали, что со времен 1945 года, когда был освобожден Париж и окончилась немецкая оккупация, такого количества людей на Елисейских полях не собиралось. И никогда больше не было здесь такой невероятной радости. Мне кажется, что это как нельзя более сильно говорит о нашем времени: полвека назад люди ликовали по случаю окончания войны, а сейчас ликуют потому, что победили в чемпионате по футболу. Конечно, никто после этого не стал жить ни лучше, ни хуже и жизнь конкретного человека не изменилась, но само по себе такое сборище счастливых французов говорило о том, что для них эта победа стала чем-то крайне значимым.

Не знаю, что это. То ли переход в символическую и абсолютную виртуальную реальность, то ли подспудный взлет национального чувства, которое люди подавляли в себе из-за того, что давно уже не было войны, а мир готов к новой войне. Конечно, все это говорит о чем-то, и сравнение футбола с войной не бессмысленно. А во Франции, где довольно сильны и антиарабские, и антиафриканские настроения, где довольно силен Национальный фронт во главе с Лепеном, футбол стал объектом объединения всех — и христиан, и мусульман, и язычников — внутри государства, потому что команда была белая, смуглая, черная. И впервые молодые арабы и черные африканцы, которые всегда болели за свои национальные сборные, смогли отождествить себя с французами и радовались победе наравне с ними. Эту радость можно сопоставить с полным единением в бывшем СССР, когда во время войны тоже никто не думал о том, кто рядом с тобой — русский, еврей, украинец или узбек, — все были едины против единого врага. В дни чемпионата я был во Франции и видел, как все слились в каком-то диком экстатическом восторге, может быть, главным обра-

зом потому, что национальные меньшинства впервые почувствовали себя частицей всей нации.

4. Думаю, что нет. Это та информация, которая лично меня никогда не волновала, потому что ты сидишь перед телевизором один или с несколькими приятелями, не думая о том, кто еще смотрит эту же передачу. Но, может быть, на виртуальном уровне подобный масштаб телетрансляции определял остроту восприятия, как гонорары звезд определяют интерес к фильму, и, вероятно, многие зрители тоже чувствовали себя частицей какого-то огромного общего, так как знали, что еще два миллиарда разноплеменных болельщиков одновременно смотрят то же самое и все вместе они являют собой большую силу.

Сегодня невозможно представить мир без телевидения, а телевидение без спорта. Но, мне кажется, уже можно говорить о каком-то антикультурном движении, когда спорт все больше и больше вытесняет культуру. В силу своей массовости, открытости, эмоциональности он занимает на телеэкране то место, которое раньше занимали художественные программы. Я думаю, спорт и телевидение должны быть друг другу благодарны, ведь они, как акробаты, поднимая один другого, забираются все выше и выше.

5. Все зависит от того, кто смотрит. Наверное, люди, понимающие и любящие футбол, испытывают гуманитарную радость, остальные — животные инстинкты, которые, видимо, чем-то отличаются от первичных рефлексов. По-моему, это то же самое, когда каждый выедает из пиццы то, что кажется ему вкуснее, ведь она многослойна.

Я смотрел финал в компании французов, людей, в принципе довольно равнодушных к спорту, но в конце все они вскочили с криком: «Ура! Мы победили!» Странным образом таксист, который на следующее утро вез меня в аэропорт, сказал с такой интонацией ясновидения, свойственной простому человеку, что, конечно же, французы «купили» бразильцев, и бразильцы не играли, и все это было подстроено. Надо сказать, что даже интеллигенция подобного не говорила. Не думаю, что все было подстроено, потому что купить целую футбольную команду невозможно, тем более бразильскую. Но удивительно, что простой парижский таксист отреагировал на победу французов со скептицизмом.

7. Мне кажется, был удачно сделан «Футбольный клуб» на НТВ — умно, интересно, интеллигентно. Французское же телевидение было более восторженно и истерично. Здесь много кричали, восхищались, словно заклинали, сначала шепотом, а потом все более громко: «А вдруг мы выйдем в полуфинал? А вдруг мы выйдем в финал?..» Это было похоже на то, как в советские времена комментировали соревнования с участием наших спортсменов. Но всем было очевидно, что происходит какое-то планетарное, глобальное явление, и наиболее удачным мне кажется то, что телевидение сумело создать такую ауру вокруг чемпионата и его значимости, вывести на такой уровень ответственности и важности для истории, что во всех странах все, а не только футбольные болельщики действительно оказались прикованными к телевизору.

Во время вечерних матчей Париж пустел, а после финальной игры Елисейские поля были заполнены до предела. Ничего подобного я в своей жизни не видел. Дикое количество молодых людей, лица, волосы и одежда которых были раскрашены в три цвета — белый, синий, красный... Это был настоящий взлет национальной идеи. В эти дни рейтинг президента и правительства возрос чуть ли не до девяноста процентов, чего никогда не было. Но так как эта реальность действительно была виртуальной, то она странным образом и растворилась мгновенно. Как туман, как сон. Люди проснулись, гипноз окончился, и все разошлись по своим работам, домам. И только иногда то тут, то там какие-то подвыпившие ребята с улюлюканьем кричали: «Франция — чемпион!» В общем, планка, поднятая очень высоко и мгновенно (ведь 14 июля — это еще и День взятия Бастилии, день национальной независимости), уже 15 июля резко упала. И в этом смысле чемпионат тоже оказался показатель-

ным для нашего времени. Всё, как в «Диснейленде», — радость была общей и существенной, пока был аттракцион, а когда он окончился, все разошлись кто куда.

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

В основную фазу чемпионата мне довелось быть в Голландии. Победа голландской команды сопровождалась гудением клаксонов по всем улицам, дробью барабанов, джазовым ревом. Полагаю, что в других странах так же били в бубны, так же кричали трубы, был миг свободы, за которую ты не отвечал, поскольку шло братание по признаку общего переживания с всепрощающим безграничным сближением эмоций. Голос каждого отдельного болельщика усиливался футбольной победой, как микрофон усиливает стократно голос эстрадного певца.

Футбольный чемпионат — это направленная и неуправляемая импровизация эмоций и беспамятства. В лучшие мгновения подобное чувствование дает искусство, но оно не предлагает физического выхлеста эмоций. Приходится согласиться, что никакое искусство по силе воздействия не сравнится с праздником чемпионата. Чемпионат откупоривает заблокированное повседневностью внутреннее психологическое пространство человека. В каждодневной жизни оно проявляется подробным вглядыванием в живой мир, что требует волевого усилия. Мы становимся ровно настолько свободны, насколько внимательно распознаем и понимаем его. Мир видимый открывает наше внутреннее пространство. Но никакое драгоценное открытие Жака Ива Кусто не потревожит человека. Однако именно он является французским гением, поскольку жизнь рассматривает шире, чем свои собственные годы. Его открытия, исследования не потрясают, они слишком медленны, как и любое созидание, а человеку нужны острые блюда.

В этом смысле футбол быстр. Он становится чем-то религиозным — земным богом, идолом. Вифлеемская звезда рассыпалась на сотни эстрадных и футбольных. Зрители — язычники. Но без уверенности, что душа есть в любой частичке природы. Идол вещественный достойней тайны и доступней. (На том же пути киноиндустрия, если принять в расчет успех «Титаника», гигантского чудовища гигантской сверхприбыльной машины для выделывания сентиментальных слез.)

Но футбол слишком легкая добыча эмоций. Он быстро спускает их с тормозов, превращая в цепную реакцию, а целые сообщества болельщиков — в цепных псов. Увидев разогретых тиффози, приходишь к выводу о проведении параллельного чемпионата болельщиков на поле римского Колизея: вне закона, без мяча и без правил, до полного, так сказать, решения проблемы.

Футбол — праздник, красота, совершенство для тех, в ком любовь к своей команде, даже если она проиграла. Как приветствовали голландские болельщики свою команду, когда она проиграла бразильцам! (Лучшая игра из многих виденных. Она достойна финала, а не та, которую мы видели в последний день.)

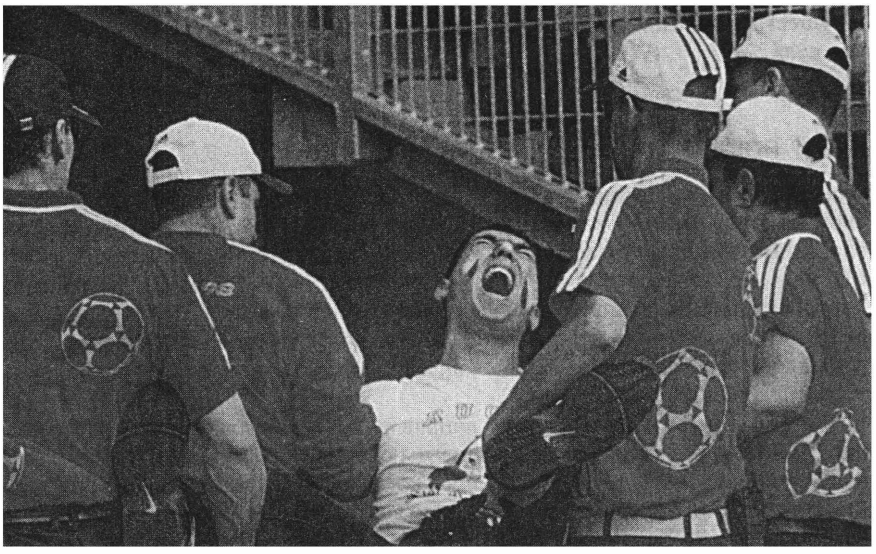
Футбол включает эмоциональные силы с нуля, без подготовки. Футбольные эмоции в отличие от денежного вклада не нуждаются в предварительных процентах на своем счету, но требуют счета.

Футбол как никакое другое зрелище дает простор чувствам: на несколько секунд он поднимает их на вершину радости и затем обрушивает, низвергает к подножию вместе с проклятиями по адресу игрока или судьи.

Футбол — дышащая огнем гора и остывающий пепел, которым болельщики посыпают свои головы.

Никакое карнавальное шествие, с его пьянящей свободой, не сравнится по эмоциональной силе с вздрагивающим стадионом и двумя миллиардами болельщиков. (Сейсмические станции фиксируют легкое колебание почвы.) Кроме того, карнавал требует от всех участников предварительной подготовки. К футболу не готовятся — его предвкушают.

Но, к сожалению, футбол — редкий случай массовой патриотической эпилепсии.



Рейтинг президента Ширака поднялся выше деголлевского. Де Голль «всего лишь» отстоял достоинство Франции в войне с фашизмом. А господин Ширак? Тут бери выше — он «взял Бразилию», не перелетая через океан. Как бы политические деятели всерьез не задумались о роли футбола в политическом рейтинге страны. И надо полагать, что в случае проигрыша французов речь пошла бы о досрочном переизбрании президента и высылке из страны инородцев, поскольку команда победителей не была чиста по статье национальной гигиены и ее ревнители при любом исходе финального матча нашли бы выгодную позицию.

И все же кто победитель?

Зрители, приветствовавшие свою проигравшую команду, выигравший, обнявший после матча своего соперника, и те немногие знатоки футбола, умеющие читать игровые мизансцены, предчувствующие силовые центры футбольного поля, как могут предчувствовать их художник и зритель в переживаемом пространстве произведения искусства.

А лучшей игрой из виденных мной я считаю игру Бразилия — Голландия. Она была бы более достойным завершением праздника.

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

1. Футбол смотрю крайне редко, хотя вырос в семье болельщика — мой старший брат был таким спартаковцем, что у него повышалась температура, когда его команда проигрывала. В том возрасте, когда я подражал брату, я тоже пытался быть болельщиком, но не стал им. А последний чемпионат все-таки смотрел, хотя, честно скажу, только с четвертьфинальных матчей. Думаю, что как и большинство людей.

О каких глобальных проблемах заставил задуматься этот чемпионат, я не знаю. Но глядя не столько на поле, сколько на трибуны, я понимаю, что футбол становится все более и более значимым. По-моему, он перерастает себя как вид спорта и становится общественным явлением, наподобие римских гладиаторских боев или испанской корриды, то есть чем-то определяющим для времени и нации. Явлением не столько спортивным, сколько культурным. Не скажу — искусства. Ведь культура — это более широкое понятие, чем сфера интеллектуальной жизни. И сам футбол — даже не в смысле его техники и мастерства, а и всего его антуража, — безусловно, является важным культурным феноменом. Он стимулирует и телевидение развиваться в плане показа таких масштабных зрелищ. Кроме того, мне очень приятно смотреть на болельщиков, которые проявляют невероятную дизайнерскую изобретательность в отношении своего

внешнего вида, имиджа. И это не просто стадное чувство — понятно, что все эти люди потом разойдутся по своим домам, но для человека (особенно западного, который уже привык быть индивидуалистом) такие минуты единения со всеми, кто рядом, с толпой, очень важны. Интеллектуалу это не должно импонировать. Но что делать? Это уже все равно стало частью культуры. Тем более что поведение толпы в рамках культуры — это уже поведение не той толпы, которая, как правило, априорно антикультурна.

2. Мне показалась действительно значительной победа французов, ведь она имела еще и политический смысл, потому что это была победа либерализма над правым националистическим сознанием: некоренные французы, которых было много в команде, вдруг тоже стали национальными героями, опровергнув тезис Лепена о том, что иностранцы, особенно черные и арабы, паразитируют на французском обществе.

3. Мне трудно сравнивать. Прошлый чемпионат я не видел. Я жил тогда в Берлине и в основном смотрел футбольные телетрансляции в кафе и барах и видел, как иностранцы отчаянно болели против немцев. Почему? Наверное, это немцы должны задуматься, почему. Видимо, иммигрантам в Германии живется не очень хорошо.

А вообще я всегда любил бразильцев — за артистизм, за хореографию и за то, что для них игра все-таки важнее, чем победа. Вот эта установка на победу была у немецкой команды: когда они выигрывали, то, значит, выигрывали, а когда проигрывали, то выходило, что они вообще зря в футбол играют. А бразильцы даже проигрывают красиво, хотя в финальном матче они играли откровенно плохо, и непонятно почему.

4. Мне показалось, что в трансляциях появилось какое-то новое качество. Все эти повторы были красиво сделаны. По-моему, даже эстетика видеоклипа, хорошо разработанная на телевидении за последнее десятилетие, начинает использоваться уже и в самом показе спортивных событий.

Я никогда не был на стадионе и футбол смотрел только по телевидению. Как в том анекдоте — наблюдение за наблюдающим. Но в тот день, когда голландцы выиграли у аргентинцев, я был в Амстердаме и видел, что творилось в городе. Сначала я пытался смотреть матч по телевизору в гостинице, но потом вышел на улицу и стал смотреть вместе со всеми на центральной площади на огромном экране. Это было какое-то двойное зрелище. Я был как бы на стадионе, среди болельщиков, но в то же время и не на стадионе. Голландцы моментально заставили меня болеть за их команду, за этих оранжевых замечательных ребят. Более того, я и потом болел за них и очень расстроился, когда они проиграли бразильцам. Так вот, эта огромная толпа — в оранжевом, в цилиндрах, с какими-то мечами, шариками и какими-то непонятными штуками — была сильным зрелищем. После победы голландцев началось немыслимое ликование. Люди останавливали машины, и водители при этом совершенно не возмущались, а всех приветствовали, кто-то скакал и танцевал на крышах машин, кто-то перегораживал трамвайные пути, а кто-то — что меня как законопослушного человека сначала даже возмутило — почему-то отрывал «дворники» с лобовых стекол автомобилей, и их хозяева тоже приветливо махали руками (видно, такая статья расхода у них там предусмотрена). А какие-то мальчишки забегали в аргентинские ресторанчики и кричали слово «холланд», дразня и без того несчастных аргентинцев. Итальянцы же, которые уже давно отволновались, просто мрачно закрыли свои рестораны, чтобы их не раздражали. В общем, толпа была довольно буйная, но абсолютно не агрессивная. Я наслышан об английских болельщиках, но, к счастью, никогда их не видел. А голландцы совершенно мирные. Буйные, но мирные.

5. Подозреваю, что все перечисленное в определенных пропорциях я испытывал, но очень трудно, когда начинаешь включаться в игру, фиксировать в себе те или иные импульсы. Думаю, что такого рода зрелище — это высвобождение чего-то архетипического, древнего, что в нас заложено. В том числе это и выход

агрессии. Поэтому для нормального человека быть футбольным болельщиком очень полезное занятие. Разумеется, у человека не вполне нормального это лишь агрессию и спровоцирует.

6. Для меня — нет, поскольку нашей сборной на чемпионате не было изначально. Я никогда и не болел именно за своих. Более того, я помню, как после нашего вторжения в Чехословакию вся русская интеллигенция болела за чехов (правда, на хоккейном чемпионате), то есть болела против своих. И такое бывает. А многие немцы из вполне интеллектуальной среды говорили мне, что они не любят, когда выигрывает немецкая команда, потому что это явно провоцирует взлет национализма. Поэтому, мне кажется, такие народы, как наши, должны осторожно относиться к подобным азартным играм. Впрочем, если бы наша команда играла хорошо, почему бы за нее не поболеть? Но сегодня это не так.

7. Мне показалось, что в целом все было довольно удачно, но особенно впечатляющими были какие-то моменты, которые повторялись на телевидении, когда все видели, как не прав был судья, и всем становилось очевидно, что пора уже пересмотреть статус судьи на поле. Может быть, он должен бегать по полю с телевизором, чтобы реально видеть, что происходит на самом деле?

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ

1. Говоря собачьим языком анкет — «заставил задуматься о проблемах» массового и элитарного. Небывалый успех, а игра делается все более сложной для понимания. Современный футбол эзотеричен. Подите прочь, непосвященные. Но чем загадочнее то, что на поле, тем большее число зрителей приковано к экранам.

2. Италия — Франция. Скука смертная. Одни стерильные, подавленные эмоции. Но в этом триумф дисциплины и тренерского видения игры.

3. Меньше матчей, созданных для пересказа, меньше сюжета, привычной интриги и пр., меньше зрелища, вдохновенно случайного, импровизация стремится к нулю, зато торжество элементов, тактики, вообще всего, что связано со структурой, то есть с постановочными амбициями.

4. Раньше вы чувствовали себя одним из миллионов, теперь одним из двух миллиардов. Есть ли разница? Мне трудно ее определить.

5. Конечно, хочется обратить внимание читающей публики на свои животные инстинкты, но, боюсь, это будет кокетство.

6. Для миллионов — возможно, для меня — нет.

7. Телевидение стремилось заработать на «мертвом» ночном времени, когда и показывались все матчи. И заработало. Зрителей, как всегда, надули. Здесь не о чем спорить. Очевидно, что прямая трансляция была бы адекватнее и масштабу событий, и смыслу спорта, и чаяниям сумасшедших болельщиков.

В подготовке материалов анкеты
принимал участие Алексей Карахан

В подборке использованы иллюстрации из журнала «СПОРТ-ЭКСПРЕСС»

«Окраина»

ИГОРЬ МАНЦОВ

Геополитическая комедия

1

Петр Луцик и Алексей Саморядов, самые успешные сценаристы начала 90-х, не одобряли экранные версии собственных сюжетов. «Фальшиво и невразумительно» — таков был пафос едких замечаний соавторов по адресу постановщиков. А как нужно? Гипертрофированная требовательность представлялась кокетливой позой. Казалось, набивают цену.

Случилось несчастье: Саморядов трагически погиб. Луцик запустился было с фильмом по их совместному сценарию «Дикое поле», но оказался заложником иррационального производственного процесса. Дело затянулось, и фильм «Окраина», снятый по совершенно иному сценарию, написанному после смерти Саморядова, но, как настаивает Луцик, «в соавторстве» с покойным, появился, когда кинематограф Луцика — Саморядова уже, казалось, отошел в прошлое.

«Окраина» — программное название, актуализирующее экранное искусство 30 — 50-х годов, когда героический эпос и революционная романтика борьбы за народное счастье еще не были тронуты остраняющим скепсисом и иронией, когда не только деревья, но и герои повествования были большими, равными богам.

«Окраина» — редкая ныне картина, где безответственный произвол мастеров экрана преодолевается логикой исторического сознания, где нехитрый анекдот, составляющий обычно основу кинематографического сюжета, обрастает реальным социокультурным смыслом.

«Окраина»
Авторы сценария **П.Луцик, А.Саморядов**
Режиссер **П.Луцик**
Оператор **Н.Ивасив**
Художник **А.Бессолицын**
Музыка **Г.Попова, Г.Свиридова**
в аранжировке И.Кантюкова
В ролях: **Ю.Дубровин, Н.Олялин, А.Пушкин, Р.Маркова, А.Ванин, В.Степанов**
«Утро XXI века» при участии Госкино РФ
Россия
1998

2

Было дело, известный общественный деятель Константин Победоносцев назидательно сформулировал: «Россия — ледяная пустыня, по которой бродит человек с топором». Позволим себе рассматривать слова обер-прокурора Синода в качестве заявки на сценарий Луцика и Саморядова «Окраина». Идея витала в воздухе как минимум столетие с небольшим. А то, что вместо топора в фильме явился человек с ружьем, согласитесь, — частность.

«Кинематограф — тоже песня, былина, сказка, причитание, заговор», — обмолвился Корней Чуковский в год, когда появилась «Понизовая вольница». Многие представители «образованного сословия» морщились, не находя площадному балагану места в пантеоне искусств. Чуковского грубость синематографа не смущала, но интриговала. Литературный критик тонко подметил, что всякий фильм движется не поступками и не судьбами, но изображениями, что загадочный, немотивированный порядок движения картин невыводим из законов индивидуальной психологии. Сверхличная, анонимная сила, организующая кинофильм, сродни исторической воле, которая оставляет свой отпечаток на страницах архивных документов, дагерротипных карточках, в коллективной мифологии.

«Окраина» воскрешает анонимные архетипы, на которых строился советский кинематограф: человек с ружьем, возмездие угнетателям, мир — народам, земля — крестьянам. Постсоветское кино любит пародировать эти идеологические клише, однако тотальная пародия ущербна и бессмысленна, ей недостает энергетики и художественной силы. Самое же печальное, что в нынешнем отечественном кино то и дело попираются визуальный закон, кинематографическая этика.

«Окраина» не боится смеха по любому поводу. Но она так и осталась бы осколком постмодернистского сознания, когда бы не трепетная, почти религиозная любовь Луцика к визуальному канону — отпечатку российской Истории.

Сюжет «Окраины» не литературного, но сугубо кинематографического происхождения. Стоило вытащить на экран рабоче-крестьянскую фактуру, шапки, тулупы, лица, неторопливый, основательный говор да пресловутую ледяную пустыню, как нехитрая фабула развернулась сама собой. Название, конечно, не случайно: «Окраина» — опус синефила. И совсем не важно, сколько и чего процитировал Петр Луцик. История кино, история изображения — вот генеральная линия картины, ее подводное течение.

Невозможно историческое кинополотно о России двадцатого столетия, игнорирующее образную систему, выработанную Эйзенштейном, Барнетом, Пудовкиным, Эрмлером и десятками других менее крупных мастеров экрана. Эта «точка зрения» имеет исторический характер, а потому неизбежно должна восприниматься как основополагающая и каноническая теми режиссерами, которые рискнут предложить альтернативную модель.

Относительно салонных, рафинированных «Подмосковных вечеров» В.Тодоровского было замечено как-то: таким вот культурным, среднеевропейским образом развивалось бы отечественное кино, когда б не тектонический сдвиг 1917 года. Некоторое количество вкуса, буржуазная роскошь, изысканные туалеты, умеренная страсть, послеобеденная скука, вялая интрига.

Случилось то, что случилось. «Созрела новая порода», — говаривал Александр Блок. На самом деле порода была старая — «человек с топором посреди ледяной пустыни». Просто из столицы до поры до времени разглядеть его было сложно. Однако волей обстоятельств, собственной волей или по Высшему соизволению человек этот ворвался на столичные площади, в салоны и дворцы. Новая история началась. Советское кино 20 — 30-х запечатлело ее вполне адекватно. Зримые образы и фигуры умолчания, лед и пламень, коллективное бессознательное... Для нашего человека это кино посильнее «Фауста» Гёте и всего прочего культурного багажа. Вот почему «Окраина»-2 не оставляет равнодушным никого, требует от зрителя определиться по отношению к ней. Ее любят, ненавидят, предают анафеме. Ее нельзя не заметить, как нельзя проигнорировать Историю, как нельзя жить в обществе и быть от него свободным. «Окраина» — не плод индивидуального маразма, но слепок исторического процесса. Важнее всего, однако, что результат достигнут без малейших уступок литературе, даром что

постановщик по первой профессии драматург. Все многочисленные достоинства «Окраины» обусловлены чистотой ее киноязыка. Все возможные и невозможные претензии к фильму обусловлены этим же обстоятельством.

3

Итак, выбирая героев классического советского кинематографа, Луцик тем самым задает сюжет, систему взаимоотношений персонажей с миром и друг с другом. Мужики, добравшиеся до Москвы в поисках правды, сразившиеся со злокозненным чудовищем и его свитой, победившие монстра и вернувшиеся на родную землю с победой, — герои мифа, персонажи эпоса. Они лишены индивидуальной психологии, их речь орнаментальна, стилизована. Эта речевая стратегия последовательно и точно реализована на всем протяжении картины. Тем самым автору удается сохранить необходимую меру условности и ни разу не соскользнуть в пропасть натурализма.

Одновременно подобный прием формирует у зрителя подсознательное ощущение того, что показанная история — мечта, вымысел сказителя, некое «прекрасное далеко» (или ужасное — кому как). Так преодолевается архаика киноязыка. Кинематограф советской эпохи словно бы рождается заново, на наших глазах. С другой стороны, фольклорная речь персонажей подчеркивает сакральность образной системы, со всеми вытекающими отсюда последствиями — фабулой, иконографией, пафосом. Речь героев доносится словно из глубины веков, а собственно кинофильм — коллективное сновидение, возникающее синхронно с речью.

Явившись на прием к нефтяному магнату (В.Степанов), он же Кощей, Горыныч, Зло как таковое, — один из мужиков, Панька Морозов (А.Пушкин) произносит совершенно сказочный текст: «Люди мы маленькие, признаем власть твою, силу. Возьми, что твое. Надо — еще соберем. Будет тебе всегда и хлеб, и мясо, и что пожелаешь. На что тебе наша земля?» Однако эти слова воспринимаются уже наученным зрителем как нечто вполне естественное. Воздействует изобразительный ряд, создающий необходимое эмоциональное напряжение, слово же выполняет функцию кавычек по отношению к неправдоподобному сюжету. Отдельные зрители, правда, пугаются, не различая кавычек, косвенной речи, сказовой интонации. Дело, думается, в особенностях индивидуальной психики, транслирующей собственные тревожные ожидания в параллель экранному зрелищу.

«Земля моя! На сто лет моя. Как же я мое отдам?» — искренне возмущается Кощей. Диалог приобретает характер геополитического гротеска. «Разве у нас есть нефть?» — удивляется Панька в ответ на решение собеседника бурить на украденном хуторе скважину. «Везде есть. Всегда была и есть. Это как кровь — везде есть вены. Хоть до сердца земли добурю. Вся кровь земная будет моя!» Откровенно мифологический текст приходится удивительно ко двору, одновременно возбуждая смех, ужас и восхищенное любопытство: какое же количество абсурда способна выдержать несущая конструкция картины — образная система советского кино?

Даже скомканный финал (неясной остается судьба похищенной из нефтяного офиса секретарши), даже дыры в сюжетной ткани (особенно в начале картины), вызванные, видимо, производственными сложностями, воспринимаются как некие обязательные составляющие фильма и нисколько ему не вредят. Визуальный канон задает такой энергетический потенциал, что формальные недостатки с неизбежностью переплавляются и органично входят в фильмическую ткань.

Условности, которыми насыщена картина, по той же причине воспринимаются без малейшего протеста. Замечательный эпизод «проезда на мотоцикле», когда герои медленно раскачиваются на фоне неподвижного пейзажа, рирпроекции Москвы дождливой и Москвы горящей, не вызывают усмешки благодаря первозданной, почти животной энергии персонажей, лишенных индивидуальных психологических характеристик. Вслед за К.Муратовой и А.Сокуровым П.Луцик решил присмотреться к человеку как биологическому существу и преуспел в этом.

4

«Человек как животное, как особь устал от тысячелетней жизни. Ослаб и изнежился. И работать, и воевать ему более не в радость», — рассуждает на привале старик (Ю.Дубровин). Былинный богатырь Колька Полуянов (Н.Олялин) возражает: «Я, к примеру, войну люблю! Только чтобы по-честному: добыча, слава, золотые червонцы. А вот дураком я быть несогласный». Тут авторское указание, намек, ключ для дешифровки. Устраняя индивидуальную психологию, как требует того мифологический канон, Луцик словно бы снимает «культурный слой». Дезавуируя идеологию, расправляется с остаточными его проявлениями. На первый план выдвигается человек-кочевник, человек-зверь, привыкший выживать в условиях природы, а не цивилизации.

Еще в прологе, когда герой Ю.Дубровина, заслышав на охоте вой волка, радостно вторит ему ответным звериным воем, Луцик дает понять, что смутная, а местами попросту жуткая правда этого фильма не только социально-политического, но и биологического характера. Привычка к холоду, голоду, презрение к смерти, подлинно эпическая ночевка в незамысловатом шалаше, построенном из тулупов посреди заснеженной степи, неспешный ужин под проливным дождем у костра, разведенного посреди Смоленской площади, — так в представлении цивилизованного человека существуют животные: «под каждым ей кустом был готов и стол, и дом».

В кульминационном эпизоде расправы над обкомовцем Семавиным Колька Полуянов, чувствуя, что все «культурные» способы воздействия непригодны, роняет: «Я его зубами грызть буду». И грызет-таки, загнавши обкомовца в подвал, в то время как друзья-соратники дремлют у телевизора, созерцая документальные кадры из жизни африканских каннибалов. Самое парадоксальное, что режиссер при всем том персонажей своих — всех без изъятия — любит и уважает. Зритель ни на секунду не забывает, что перед ним фигуры, подобные языческим богам — хитрым, жестоким и коварным. Луцик, правда, одергивает: не боги — люди. Да, грешники, убийцы, садисты или трусы, но — люди. В конечном счете, если отбросить лицемерие и гордыню, — те же самые, что сидят в зрительном зале. Луцик отказывается от сомнительного права их судить. И без того есть тьма охотников безжалостной рукой демиурга метать каменья в собственные персонажи.

Надо представлять себе, на какой роковой грани балансировал постановщик! Шаг влево, шаг вправо — один из героев, пускай даже отрицательный, оказывается дураком или сущим злодеем, — и стройная конструкция в мгновение рушится, фильмическая ткань пропитывается непереносимым цинизмом. И тогда даже великая кинематографическая традиция не спасла бы картину от позорного поражения. Однако Луцику хватило любви, такта и элементарного любопытства принять героев такими, какие они есть.

Подлинную загадку «Окраины», чреватую чудом и откровением, составляет напряженное взаимодействие жестокой, на грани абсурда, фабулы и внимательной, возвышенной до нежности изобразительной манеры режиссера и оператора (Н.Ивасив). Уже и не припомнить, когда в последний раз в нашем кино человеку оказывали столько чести. Камера пристально вглядывается в лица персонажей, акцентирует каждый жест, взгляд, геометрию человеческих тел. Рискну назвать выдающимся достижением постановщика минуту экранного времени, проведенного персонажами в импровизированном шалаше: трое поют задушевную песню, между тем внимание зрителя сосредоточено на безумных, яростно сверкающих глазах Николая Олялина, герой которого впервые постигает премудрости поэзии. Колька Полуянов едва узнал, что содержимое его походной книжицы называется стихами, и теперь, подобно г-ну Журдену, таращится в текст. Достигнут гипнотический эффект: в крохотном квадрате света, в самой глубине кадра — два человеческих зрачка, от которых невозможно оторваться.

С авторской стратегией «Окраины» удивительным образом перекликается странная формула, столетие назад многим показавшаяся непочтительной, иначе говоря, недостаточно политкорректной. «Человек — животное неустановленное», — сказал как-то Фридрих Ницше, и оскорбленная общественность возроптала. Скоро, однако, протерли глаза и простили пророку некоторую рез-

кость тона. Хотя не все. Многие по сию пору предпочитают уютное кресло и розовые очки «гуманизма» и «политкорректности», оттого и пугаются, когда «неустановленное животное» возникает вдруг на экране.

5

Одним из ключевых моментов картины следует признать эпизод, где Панька Морозов расправляется с сыном обкомовца Семавина, который, мстя за отца, умудрился подстрелить Василия Ивановича (А.Ванин) — одного из участников похода за правду. Ночной город, снег, гулкие шаги. Словно Каменный гость, Панька преследует растерянного юношу. Тот кричит, визжит, теряет присутствие духа. Постепенно замечаешь некоторое визуальное несоответствие: заурядная внешность младшего Семавина не рифмуется с эпической статью Паньки, который то и дело замедляет шаг и на мгновение замирает, оглядываясь и несколько раз, таким образом, превращаясь в памятник.

Однако на заснеженных улицах осознать авторскую интенцию до конца не удается. Самое интересное происходит, когда Семавин, а за ним Панька входят в подъезд среднестатистического жилого дома: испуганный паренек в модной куртке 50-х годов идеально вписывается в нехитрые интерьеры лестничных пролетов; Панька Морозов в кожанке представляется существом глубоко инородным, персонажем из «другого кино».

По сути Петр Луцик решает ту же самую задачу, что и Марлен Хуциев в картине «Застава Ильича». Однако встреча двух поколений — отцов и сыновей — решена в фильме «Окраина» куда более органично и драматично. У Хуциева героическая мифология прошлого оказывается бессильной перед лицом «мирного» времени; здесь прошлое в его варварски героической ипостаси, встав грозным призраком, попросту уничтожает хилую поросль цивилизации. Самое же главное, в эпизоде используются исключительно визуальные средства. За две минуты Луцику удается «рассказать» трудно вербализируемый сюжет, который одновременно имеет отношение и к истории советского-постсоветского кино, и к большой Истории страны.

«Это я твоего отца убил!» — признается Панька перед тем, как спустить курок. Значит ли это, что он умышленно признается в том, чего не совершал? Не в этом дело. Будем помнить, что у мифологических героев нет индивидуальной психологии. Брать на себя чужую вину более пристало персонажам Достоевского. Луцик предлагает зрителю «фильм в фильме», совершенно автономный эпизод, где Панька воплощает всех своих товарищей, включая подлинного убийцу Семавина — вампира Полуянова, включая Чапая, Петьку, Анку-пулеметчицу и прочих многочисленных героев классического советского кино.

Таким образом Луцик намекает на культурологический характер своей картины. То и дело останавливая фабулу, он актуализирует внефабульные категории, переводит восприятие в режим «чистого зрения».

6

Можно, конечно, рассматривать «Окраину» как вариацию на темы советского кино, ограничив ее смысл пространством культуры. Однако пространство это слишком тесно смыкается с территорией социально-политической. Подлинный историзм картины делает эту связь особенно явной.

Кое-что разъясняет цитата из предисловия, которым снабдил книгу Герберта Уэллса «Россия во мгле» выдающийся русский философ и идеолог евразийства Николай Трубецкой: «В некоторых местах своей книги г-н Уэллс [...] как будто что-то предчувствует и мельком видит за спиной большевизма какое-то странное и дикое лицо — лицо азиатского или полуазиатского «варвара» [...] Коммунисты тщетно стараются надеть на него чуждую ему красную маску марксизма, но маска эта искусственна и случайна. По существу, у нас в России и в Азии народный «большевизм» есть восстание не бедных против богатых, а презираемых против презирающих. И острие его направлено прежде всего против тех самодовольных европейцев, которые все неевропейское человечество рассматривают только как этнографический материал, как рабов,

нужных лишь для того, чтобы поставлять Европе сырье и покупать европейские товары»[1].

Конечно, всякая идеология, не исключая евразийской, условна и некорректна по отношению к фильму Луцика, который, к счастью, далек от любых идеологических установок. Однако противостояние европейского и азиатского — неизбывная реальность российской истории, и с точки зрения этого противостояния понятно и выдающееся значение классического советского кино, артикулировавшего сущность исторического слома вопреки коммунистической доктрине, и тревога нынешних «самодовольных европейцев», выступивших с призывом запретить картину.

В конечном счете фильм Луцика рассказывает вечную историю противостояния «отсталой» окраины и цивилизованного центра. Центр вырабатывает систему культурных ценностей и транслирует ее в качестве единственно возможной. Те, кто живет ad marginem персидской, римской или российской государственности, существуют по своим законам, которые противоречат официальным. Рано или поздно дело заканчивается либо конфликтом, сметающим цивилизацию, либо, в лучшем случае, ассимиляцией обычаев и нравов.

В эпоху, когда пресловутый консенсус объявлен основополагающей ценностью, «Окраина» призывает к трезвости мышления, акцентируя идею различия, закон разности потенциалов. Маргиналы, со всем сопутствующим укладом, отнюдь не общественная болезнь, как это представляется из столичных кабинетов, а равноправная составляющая социума, с которой не могут не считаться ни государство, ни подлинный кинематограф. О людях с окраины в России давно не снимают фильмов, о чем не устает повторять Петр Луцик. Что же удивляться незавидной доле и ничтожной популярности основного потока российского кино? Нарушен баланс интересов, отвергнут принцип дополнительности, согласно которому генеральная линия требует альтернативы, проверки на прочность.

В этом смысле «Окраина» делает семимильный шаг навстречу подлинной реальности, обнаруживая подводную часть социопсихологического российского айсберга. Не заискивая и не расшаркиваясь, она предлагает увидеть те сны и образы, из которых выросло легендарное советское кино и коими доселе грезит коллективная душа народа.

Когда придет время собирать камни и подводить итоги, окажется, что «Окраина» — маргинальная лента о маргиналах — счастливо избежала фальши и лукавства, самодовольной глупости и необоснованных претензий, во многом присущих «нашему новому кино». Напомнила, что кино — высказывание посредством визуальных образов, а не ликбез по псевдофилософии, не актерский капустник, не устройство по переливанию из пустого (маэстро-кинорежиссер) в порожнее (невзыскательный потребитель). Петр Луцик оказался слишком внимателен к подземному гулу времени.

[1] Цит по Трубецкой Н История Культура Язык М, 1995, с 465 — 466

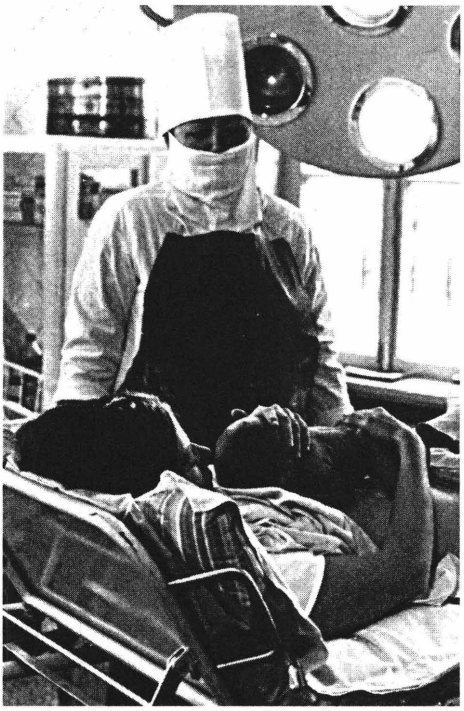
ЕЛЕНА СТИШОВА

Одуванчик у забора

О том, что Лариса Садилова, дипломированная актриса, выпускница последней мастерской Герасимова и Макаровой, снимает картину «про роддом», я знала давно, едва ли не с момента проявки первого материала. Время от времени в трубке раздавалось Ларисино контральто, она звала смотреть материал, но все как-то не складывалось. Воистину нет худа без добра. Посмотри я какие-то варианты или куски фильма предварительно, вряд ли удалось бы так остро пережить его премьеру, состоявшуюся в Сочи, в рамках «Кинотавра». Картина со скромненьким названием «С днем рождения!», как говорится, банальней не бывает, стала — вместе с фильмом Петра Луцика, тоже дебютным, — сенсацией Открытого российского кинофестиваля. Кинематографический писатель Луцик — человек известный, его режиссерский дебют, фильм «Окраина», прибавил весу и без того нехилой фигуре. А вот Лариса Садилова и впрямь «проснулась знаменитой». Да чего уж там — знаменитой она стала буквально на глазах, в тот момент, когда после сеанса заплаканные зрители обнимались и снова плакали и смеялись. Кстати, в коллективном действе участвовал и Никита Михалков, случайно заглянувший в зал «на минуточку», да так и просидевший на ступеньках до конца.

Ни разу за свою довольно долгую профессиональную жизнь мне не выпало так близко, буквально на расстоянии вытянутой руки, наблюдать рождение сенсационного успеха. Разумеется, приходилось бывать на премьерах больших, даже великих режиссеров. Прекрасно, например, помню премьеру опального «Андрея Рублева» в Доме кино на Воровского. И никогда, надеюсь, не забуду мгновения, когда черно-белый экран вспыхнул-запылал лазоревым «голубцом» рублевской «Троицы».

И все-таки то был ожидаемый триумф, автор подтвердил ожидания публики, ее установку на шедевр. О картине Садиловой никто толком не знал, на нее никто не ставил, никакие ожидания ее не предваряли. Но скромная эта работа тем



«С днем рождения!»
Автор сценария и режиссер **Л.Садилова**
Операторы **И.Уральская, А.Казаренсков**
Художник **Э.Галкин**
Музыка **С.Рахманинова, Г.Свиридова**
В ролях: **Г.Мхитарян, И.Прошина, Е.Туркина, М.Кузьмина, Р.Кубаева**
Фонд поддержки кино
Россия
1998

не менее ответила именно на ожидания публики, о которых сама публика, пришедшая на очередную фестивальную премьеру, и не подозревала.

Когда душа чего-то просит и не получает, тем более коллективная душа, это ощущается в обществе как эмоциональный дискомфорт, и мало кому удается адекватно сформулировать, чего же нам хочется. Конкретно. Вот почему попробую описать коротко свою эмоциональную реакцию в процессе сеанса — как типовую модель восприятия картины. Я заметила, что реагировала синхронно с большинством зала.

Начну с того, что публика собиралась очень лениво. В какой-то момент показалось, что киномеханики будут крутить фильм для десяти человек, из которых пятеро — иностранцы, чья любознательность и жажда новой информации не знает границ. Но буквально за полминуты до того, как потушили свет, народ все-таки набежал.

Что ж, проектор высветил на черно-белом экране какого-то мужика. Спиной к зрителям мужик, тихо матерясь, шел по обшарпанному коридору нежилого здания. Наметанный глаз хотя бы единожды рожавших женщин тут же опознал роддом. Бывший. Разоренный. «Не успели баб с детьми вывезти, а уже все стекла перебили... Ка-азлы!» Мужик матерился от изумления — с какой оперативностью окрестные граждане разнесли все, что поддавалось уносу. Правда, раковина фаянсовая и мешок с безразмерными тапками еще оставались, и это несколько примиряло мужика с действительностью.

Ну, а потом режиссер с помощью нехитрого приема — флэшбэка — возвратила нам шепоты и крики едва отшумевшей здесь жизни. Роддом переехал. Из старого строения барачного типа — в новое. Но аура места еще жива. Победные крики новорожденных, стоны рожениц, эйфория отмучавшихся матерей, ласковое ворчание нянечек, маральи вопли новообращенных отцов под окнами роддома — музыка жизни звучит и звучит в разоренной обители.

Итак, прием ясен. Очевидно и то, что автор лепит картину реальности из игровых и документальных кусков, и это удается вполне: швов, стыков не видно. Документальное и постановочное прорастает одно в другое, как у Л.Бобровой в фильме «В той стране». Документальные кадры родов, короткими врезками вмонтированные по всей картине, явно сняты с руки, но впечатление, будто камера скрытая — настолько естественны на экране и врач-акушер, и роженица. Потом только мне сказали, что оператор И.Уральская, кстати, очень миниатюрная женщина, гениально выбрала точку съемки — она сидела с камерой под столом, чтобы, не дай Бог, ненароком не помешать процессу родов. Так что съемка и впрямь была если не скрытой, то незаметной.

Не стану лукавить, будто картина так прямо сразу и захватывает. Вовсе нет — было достаточно времени, чтобы остраненно, холодным взором скользить по экрану, угадывая наперед драматургические ходы и отмечая недостатки. Прежде всего — несинхрон во многих сценах. Слишком затянута экспозиция. Слишком эстраден эпизод скандала по телефону, который со страху перед наступающими родами устраивает мужу крошка — беременная с огромным животом.

Одна лишь вещь бросилась в глаза сразу же: нищета и сирость роддомовского интерьера — как в хрестоматийной чернухе, а тональность изображения, стиль подачи материала — ну, такой светлый, просто идиллия. И сразу почему-то было ясно, что не случайность это и не нечаянность. А замысел.

Камера панорамирует вдоль палаты, захватывая в объектив бугристо-шершавую поверхность стен, выкрашенных масляной краской наверняка того невыразимого колера, который есть не просто цвет, но концепт, знак советской цивилизации. Но ни малейшего акцента на убожестве интерьера. Женщины в палате его не замечают. Что делать, если нет другого родильного дома. А рожать-то надо. В конце концов, Пресвятая Дева рожала в хлеву, и ведь какого парня родила.

Но актеры в кадре — люди подневольные. Что велят, то и сыграют. Убожества не замечает режиссер. Во всяком случае, ее ничуть не шокируют железные, едва ли не тюремные койки и прочий антураж в том же духе. Койки-то можно было и заменить. И марафет навести в кадре — тоже не дорого бы обошлось. Садиловой, однако, такое и в голову не пришло. Просто у нее нет тех проблем, которыми мучается наше новое кино. Нет визуального конфликта между сущим и

воображаемым. Между реальностью и ее экранной интерпретацией. Ее не волнует фетиш «европейской картинки». Почему — это другой сюжет, на который сейчас отвлекаться нет времени. Несомненно одно: европейский глянец кадра убил бы это кино и прежде всего его православный дискурс, на котором тут все и держится.

М.Туровская когда-то гениально сформулировала: «иррациональное добро» — по аналогии со злом. Мир, конечно, во зле лежит, но ведь и добро тоже никуда не делось. Тут оно, разуйте глаза.

«Света! Да какая ж ты красивая! Какая нарядная!» — причитают роддомовские медсестры, оглядывая некрасивую акушерку не первой молодости в подвенечном уборе, наконец-то собравшуюся замуж за залетного дембеля. Пусть дембель этот ей в сыновья годится да и вообще «жених засратый», но зачем же девке праздник портить? Последнее это дело.

Без полемических жестов, просто веря собственной интуиции, Садилова нежной женственной рукой сломала взлелеянный стереотип постсоветского кино, построенный на насилии и унижении человека на экране и в кинозале. Вместо привычного садомазохистского расклада — «человек человеку — волк», и вы сейчас это увидите — фильм предлагает обычную, человеческую норму отношений: человек человеку — человек. И это стало новым откровением. И могло бы показаться новой утопией, будь картина снята в жанре. Но Садиловой ближе «русский нарратив», исчерпывающе описанный Пушкиным как «собранье пестрых глав. Полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных».

Фабулы в привычном смысле в картине нет, как нет и главной героини. Повествование децентрализовано. По сути, это коллективный портрет женщин, на недельку оказавшихся в общей роддомовской палате. Сказать, что перед нами проходят женские судьбы, было бы неверно и слишком выспренне, не в стиле картины. Перед нами именно что «собранье пестрых глав». Зарисовки. Причем все больше характерные, полусмешные. Даже пришедшая рожать из психбольницы безумная Люда — и та в стилевом контексте фильма воспринимается мажорно, светло, в традиции христианского отношения к юродивым. «Пойдем, пойдем, мой золотой! Пойдем, мой хороший!» — уговаривает пожилая нянечка Люду, укачивающую на груди козленочка, сидя прямо на траве.

Явление «юродивой» Люды вызвало в зале эмоциональную реакцию, прекратившую всяческое умствование. Странный звук ее голоса, ее эйфорический смех, эксцентричность реакций, пародийный рок-н-ролл под Уму Турман (знай наших!) накачивают и накачивают картину положительной энергетикой. Люда тянет на главную героиню. Непрофессиональная исполнительница самой сложной в фильме роли Гуля Мхитарян, школьная подруга режиссера, оказалась талантливой актрисой. Боковым зрением замечаю, что многие в зале подоброму смеются, что между экраном и зрителем возник контакт, усиленный цепочкой эпизодов из роддомовского быта — амуры врача-ординатора (в колоритном исполнении режиссера Мурада Ибрагимбекова) с толстухой медсестрой, эпизод в местном магазинчике, куда медики сдают на продажу даренное очумевшими от счастья отцами шампанское, чтобы вырученные деньги разделить на всех. Наконец, озорная сцена с зеркалом, когда опытная бабенка, родившая пятого — огонь, а не женщина, — предлагает товаркам зеркальце, чтобы заглянуть между ног: полюбуйтесь, мол, на свою «кормилицу». Словом, источники смеха налицо, они очевидны и не спекулятивны. Ибо не придуманы, а пережиты — нетрудно догадаться, что личный опыт самой Л.Садиловой, матери десятилетнего сына, рожденного в провинциальном роддоме, использован ею в первом фильме сполна. А память у нее не просто отличная — у нее художественная память. Она помнит детали, огромные мелочи, а они, как известно, и делают рассказ. Но одно дело помнить, другое — иметь отвагу рассказать и показать. Казенные пеленки убойного вида и цвета, которые по приказу Минздрава выдавались всем роженицам в качестве стерильного материала, вызвали в зале бурную реакцию узнавания — не только, кстати, у женщин.

У дебютантки есть вкус к детали как к языку, есть понимание, что, скажем, план, снятый из окна, вроде бы ни к селу, ни к городу — мужчина гонится за убежавшей лошадью, — входит в картину эзотерическим трансцеден-

тальным звуком, усиливающим ее скрытое метафизическое напряжение. Оно, это качество фильма, набирается незаметно, чтобы сполна выплеснуться в финале.

...Отсмеявшись, вдруг чувствую: сейчас зареву. И реву тихо, стесняясь собственной сентиментальности. Зря стесняюсь. Рядом со мной сидит зареванный и счастливый Володя Падунов, русский американец. Его жена Нэнси, настоящая cool lady, тоже плачет и не утирает слез. Ну, ничего себе, думаю. Достала нас Лариса. Ведь это же катарсис самый настоящий. В камерном, почти самодельном фильме, снятом за очень маленькие деньги в Каширском роддоме (для особо любознательных — картина обошлась в 75 тысяч долларов).

Заманчиво прикрыться красивой цитатой. «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» Тем более что так оно и есть, фильм этот и впрямь — «как одуванчик у забора, как лопухи и лебеда».

И все-таки мне так хотелось разгадать загадку катарсиса, понять, был ли то соборный эффект или случайное стечение обстоятельств, что я взяла видеокассету и посмотрела ее одна, причем лежа на диване. И все повторилось один к одному: затянутое начало, медленное погружение в экранное пространство, смех сквозь печаль, печаль сквозь смех... И — спазм в горле. В том самом месте, что и на первом просмотре! Это место — последняя документальная врезка родов. Наконец-то разродилась Света — та самая, которую снимали из-под стола. Кадры с ней пунктиром прошли через всю картину, и последний монтажный кусок — разрешение девочкой — поставлен в начало финальной коды: «Света, давай, девочка, работай! Вдох! Давай, давай, давай! Молодец, Света!»

Картина смонтирована не просто грамотно — ее монтажный ритм прорывается в архетипические структуры подкорки. Отсюда и смех, и слезы, и любовь.

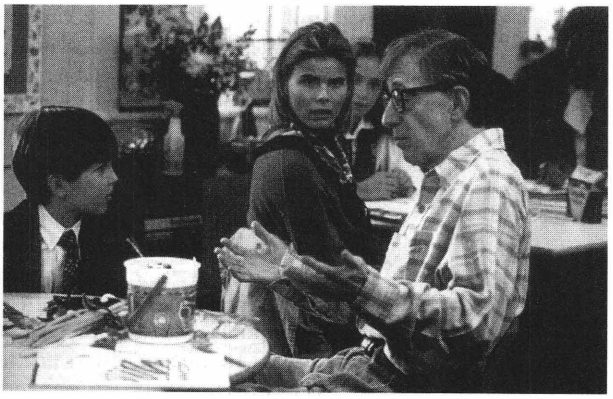
На этом я поставила бы точку. Но есть одна вещь, о которой не сказать нельзя. При всей самодостаточности картину «С днем рождения!» выгодно оттеняет наш кинематографический контекст. Суетный, неискренний, трусливый, бегущий, задрав штаны, за Голливудом. Наше новое кино боится жизни, как черт ладана. Не знает ее и знать не хочет. Сколько ни отстегни такому умельцу на кино, он уже не полюбит жизнь ради самой жизни, как завещано было писателем-пророком. Его пуще собственного глаза будет волновать «картинка» — чтоб не хуже, чем у людей. А нам сегодня, после всех стрессов и деструкций, только это и нужно — научиться любить жизнь, перестать ее бояться.

Я не знаю сегодня другой картины, где на языке родных осин да еще с таким безоглядным, почти детским простодушием говорилось бы о таинстве рождения. О первосмысле жизни.

$26^1/_2$

Вуди Аллен известен всем, но близок не каждому. К нему без всякой нежности относятся ковбои, феминистки и консерваторы. С ковбоями все понятно, с остальными, в общем, тоже. Резоны своему отношению они могут предлагать какие угодно, но подлинная причина одна — им не смешно, когда суетливый, носатый и давно вышедший из среднего возраста коротышка очкарик со словами: «Внимание! Мотор!» — затаскивает к себе в постель самых обворожительных молодух Голливуда. В новом фильме «Разбирая Гарри»[1] жертвами демиургической безнаказанности режиссера становятся Джуди Дэвис, Кирсти Элли, Элизабет Шу и Деми Мур. «Во, загнул!» — ворчит наглотавшийся декофеинизированного брома интеллигент-обыватель. «Свинья!» — ставит точку поборница прав трудящихся женщин.

На самом деле, если судить Аллена, так за честность — что у него на уме, то и на экране. Эпиграфом к его творчеству можно было бы поставить слова, уже однажды вводившиеся в фильм («Презрение» Годара): «Кино заменяет нам мир, который соответствовал бы нашим желаниям» (Андре Базен). Гамбит с экранной персоной, которая, как и у Чаплина, слишком сливается с лицом, чтобы не намекать на обратное — полную противоположность персонажа и автора, — всего лишь гамбит, трюк, двойная страховка. В действительности этот заикающийся, инфантильный, бесконечно грустный и безысходно сексуально озабоченный еврейско-манхэттенский умник и есть Аллен, но не тот, что ходит по улицам Нью-Йорка, женится на Сунь И или, как недавно, увольняет свою многолетнюю творческую группу, а тот, который сидит у него внутри. На столе у популярного прозаика Гарри Блока, который деконструируется в новом фильме, дымится пишущая машинка. На по-



«Разбирая Гарри»
(Deconstructing Harry)
Автор сценария и режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Карло Ди Пальма**
Художник **Санто Локуасто**
В ролях: **Вуди Аллен, Кэролайн Аарон, Мэриел Хемингуэй, Эрик Ллойд, Джуди Дэвис и другие**
Magnolia Productions Inc. and Sweetland Films BV
США
1997

[1] В русском переводе названия утрачено важное для понимания всей образной системы фильма слово «deconstructing», адресующее к постструктуралистской идеологии и ее деконструктивным методам анализа

доконниках высятся фаллосы кактусов. В этих координатах протекает вся его жизнь.

Аллен снимает по фильму в год, давно превратив параноидально лихорадочную активность в размеренный ритуал. Сезон, не завершившийся к Рождеству «новым Алленом», поверг бы его зрителей в шок и уныние — все равно что наш Новый год, проведенный без «Голубого огонька». Кино для Аллена не пространство выстраданной исповеди, каким оно было, скажем, для Дрейера (снимавшего много лишь до тех пор, пока экран не раскрыл ему свое духовное измерение) или Тарковского (снявшего всего семь картин), а дневник воображаемой жизни, каждый исписанный листок которого переворачивается, чтобы больше не открываться (так же к творчеству относился Фасбиндер). Это всегда сообщало фильмам Аллена легкость дыхания и отнимало глубину, но в последние годы легкость облегчилась до болезненной легковесности. Став из автора персонажем реальной семейной драмы в начале текущего десятилетия, Аллен на экране ретировался за непробиваемую стену улыбчивой необязательности. И хотя умная малозначительность в сотню раз лучше тупой многозначительности, надо признать, что время милых безделок в творчестве Аллена затянулось. «Гарри», кажется, завершает застойный период. Это первая выношенная картина Аллена после «Мужей и жен» (1992), сделанных в тот роковой год, когда режиссер вынужден был мчаться от Мии Фэрроу в монтажной к Мие Фэрроу в суде. Шедевром «Гарри» не назовешь, но ничего естественнее, смешнее и точнее Аллен за последние годы не сделал.

Изумительно снятый Карло Ди Пальмой, оператором, позаимствованным зрелым Алленом у позднего Антониони, в сентябрьских багрово-охряных тонах, фильм разворачивается вокруг поездки Гарри в престижный университет, некогда изгнавший его, а теперь присвоивший ему звание почетного доктора. В компании друга, еще большего зануды, чем он сам, чернокожей проститутки, быстренько отыгравшей роль любовницы и тут же взявшейся за материнство, и малолетнего сына от прошлого брака, буквально выкраденного из-под носа несговорчивой мамаши, Гарри за рулем «Вольво» пересекает пространства собственной жизни, возвращаясь вспять — обратно к самому себе. Обычные алленовские фобии — тоска безотцовщины, боязнь женщины, ужас безбожия и страх смерти — по очереди или разом входят в фокус этого «роудмуви».

Однако дорога не столько сюжет, сколько стержень, скрепляющий нелинейную драматургию. Гарри собран по принципу коллажа или, еще точнее, конструктора «Лего», детали которого — осколки мира героя. Персонажи его произведений соседствуют здесь с персонажами его жизни. Сперва они сосуществуют, не соприкасаясь, в «микроэкранизациях» комической и интимной прозы Гарри, потом потихоньку внедряются в действительность и под конец растворяются в ней, стирая границу между «правдой» и «вымыслом». Фрагментарность текста усугубляется монтажом, то и дело обстреливающим нас очередями последовательных, но нестыкующихся — из-за выдернутых кусочков действия — кадров. Поначалу кажется, что Аллен, задрав штаны, бежит за кинематографической модой: с легкой руки MTV и гонконгских постмодернистов, внимательно смотревших Годара, jump cut стал в последнее время режиссерским пропуском в зону cool кино. Потом понимаешь, что это не «модность», а формализованная концепция: образную модель постструктуралистской деконструкции себя-персонажа Аллен нашел в кубистическом портрете. Этот портрет — всегда угловатый и мрачноватый, — как из немонтируемых кадров, состоит из нестыкуемых плоскостей. Сумма их углов и захлестов воспроизводит лишенную центра, расколотую, словно отраженную в треснувшем зеркале личность. Короче, вроде уже и не Гарри Блок перед нами, а одна из авиньонских барышень Пикассо, с которыми европейское искусство лишилось невинности девять десятилетий назад. Остается выяснить, почему на исходе века художник выбирает модернистский ключ для открытия своего постчего-бы-то-ни-было мира.

Три положения должны быть прояснены, чтобы на этот вопрос ответить. Первое — Аллен бесконечно одинок в основном потоке американской культуры, протекающем между Сциллой политкорректности и Харибдой популизма.

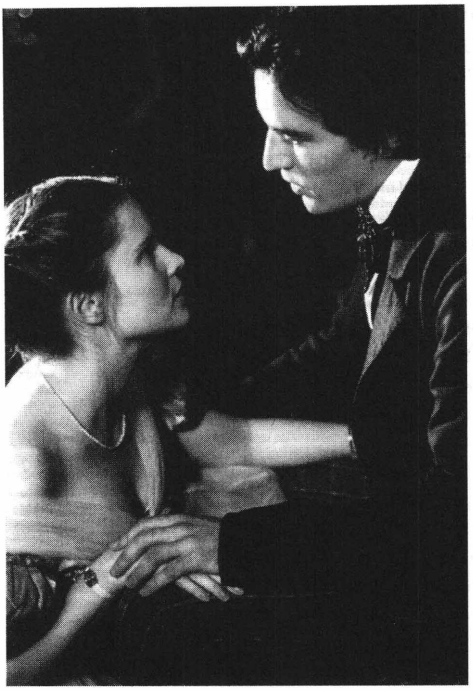
Второе — Аллен не выдуманно, а вынужденно «вторичен»; его постмодернизм — не прием, а природа зрения. Третье — Аллен безнадежно европоцентричен; в Старом Свете — его ценности и его ритмы, там же и его благодарная аудитория. Отлавливать алленовские «феллинизмы» и «бергманизмы» давно уже стало излюбленным занятием критики. Однако при сложении названных факторов почти отчаянное пристрастие Аллена к поэтике последних титанов европейского модернизма выглядит несколько по-иному. Аллен никому не подражает. Просто, проживая в параллельной культурной реальности, он переписывает европейское искусство как умеет — по-американски. Ему еще труднее, чем Пьеру Менару, «второму автору» «Дон Кихота». Лишенный контекста и единомышленников, он приговорен к Сизифову одиночеству и, следовательно, на его плечах — весь канон, а не один какой-нибудь фильм или автор.

В этом свете «Разбирая Гарри» выглядит особо значительно. У Аллена уже были свои «Молчание» («Интерьеры») и «Сладкая жизнь» («Воспоминания о Звездной пыли»), «Осенняя соната» («Сентябрь») и «Джульетта и духи» («Алиса»), «Шепоты и крик» («Ханна и ее сестры») и «Амаркорд» («Дни радио»). Двадцать шестой (не считая коротышки из «Нью-йоркских историй») фильм режиссера, «Гарри» для Аллена и «Земляничная поляна», и «8 $^{1}/_{2}$», то есть предварительный итог, выход в новую зрелость — в квадрате. От «Земляничной поляны» тут мотив автомобильного путешествия за поздним признанием, умудренный взгляд в прошлое, переоценка пути. От «8 $^{1}/_{2}$» — тема творческого бесплодия, магическое смешение фикции и факта, сложносочиненный автобиографизм. От обоих фильмов — опустошающий кризис и спасительное всеприятие финала.

Но если старосветские семейные передряги и детские воспоминания переводятся на американский довольно просто, то с модернистским катастрофическим мировоззрением дело обстоит несколько сложнее. Перевод переставляет акценты, а с ними меняется и все остальное. Модернистская вертикаль выравнивается в постмодернистскую плоскость, трагически невоплотимое сознание перевоплощается в сознание неунываемо тривиальное, его кризис обретает симптомы невроза, а Всевышний возвращается в мир с дипломом психоаналитика.

НИНА ЦЫРКУН

Самсон Вырин с Гудзона



«Вашингтон-сквер»
(Washington Square)
По роману Генри Джеймса
Автор сценария **Кэрол Дойл**
Режиссер **Агнешка Холланд**
Оператор **Ежи Зелински**
Художник **Алан Мураока**
Композитор **Ян Качмарек**
В ролях: **Дженнифер Джейсон Ли, Алберт Финни, Бен Чаплин, Мэгги Смит и другие**
Hollywood Pictures Company
США
1997

Хочется начать со всего сразу. С романа Генри Джеймса. С Дженнифер Джейсон Ли. С первой экранизации романа. Как все это изящно, благородно и красиво. Так и хочется сказать — «отменно тонко и умно, что нынче несколько смешно». Да, режиссерский почерк Агнешки Холланд классически прозрачен, можно даже сказать, старомоден — если не считать изображения главной героини, которую нам предъявляют с натурализмом Эмиля Золя, а не с пастельным импрессионизмом Генри Джеймса. Тщательно воспроизведена вещная среда 30-х годов XIX века; ткани, покрой платья, архитектура парка (нью-йоркского Вашингтон-сквера), интерьер — все это выдерживает пристальный взгляд медлительной кинокамеры, предпочитающей крупные и сверхкрупные планы; эпоха хорошо изучена режиссером. Так же точно воспроизведен и роман (точнее, повесть, но так уж принято — роман) «Вашингтон-сквер». Насколько я могу вспомнить, допридумана только одна деталь — как маленькая Кэтрин, выведенная к гостям, чтобы продемонстрировать свои детские умения, от конфуза описалась. И эта внимательно показанная тоненькая струйка, мягко падающая на драгоценный ковер, сопровождается длительной паузой, молчанием и бездействием, и в это время услужливое воображение успевает прочертить еще неведомую, но угадываемую судьбу существа, которого Бог явно не поцеловал в макушку. Над колыбелью которого не склонялись ангелы. К кому на день рождения не пожаловали феи. Судьбу девушки некрасивой и неумной. Даже не обаятельной (что могло бы компенсировать то и другое). И даже заранее предчувствуешь скуку от этой предсказуемости. Но! Агнешка Холланд гениально избрала на роль Кэтрин Дженнифер Джейсон Ли. И все стало абсолютно непредсказуемым, вернее, непредсказуемым в каждый конкретный момент. А конец романа, конечно, известен заранее, куда тут денешься.

И все же начинать, видимо, следует с вопроса о том, зачем Агнешке Холланд понадобилось именно сейчас экранизи-

ровать роман Генри Джеймса. Можно предположить, что она задумывала феминистскую, в духе времени, интерпретацию. Расклад вроде бы говорит именно об этом: женщина, становящаяся жертвой противостоящих мужских воль. Тем не менее, оставаясь верной роману, Холланд скрупулезно воспроизводит традиционно женскую психологию героини, в слабости своей ищущей любви сначала своего сурово-патриархатного отца, а затем расчетливого возлюбленного. Два кульминационных момента драматургической канвы фильма разрешаются разочарованиями Кэтрин — сначала в одном, потом в другом. Объяснение с отцом на вершине отвесной скалы, где мистер Слоупер безжалостно объявляет дочери, что готов оставить ее здесь одну, если она не откажется от безрассудной любви к искателю чужих богатств; объяснение с Моррисом, когда Кэтрин, напрасно бежавшая за отъезжающей каретой, падает в грязь — предел унижения, который может выпасть на долю любого человека, не обязательно женщины. Потому что в основе поступков, совершаемых мужчинами, — отсутствие любви, то есть несчастье, постигающее равно и мужчин, и женщин. Отец всю силу чувств отдал жене, умершей во время родов, и новорожденная Кэтрин стала объектом его ненависти потому, что отняла жизнь у своей матери. Более того, она не смогла заместить мать, оказавшись полной ее противоположностью. Покойная была воплощением красоты, вкуса, элегантности. А Кэтрин шокирует отца неуклюжестью (она не может шагу ступить, не наткнувшись на что-нибудь, не споткнувшись, не задев кого-то), вульгарностью («Это великолепное существо и есть мое дитя!» — с презрением восклицает он, увидев Кэтрин в платье для первого бала, украшенном золотыми кружевами), неприглядностью (в детстве безобразная толстушка, в юности Кэтрин, которую играет тридцатипятилетняя Дженнифер Джейсон Ли, выглядит некрасивой и старообразной). Сохранив в неприкосновенности комнату жены, когда остался вдовцом, мистер Слоупер подтвердил свою верность жене и то, что способен на очень сильные чувства, и потому его ненависть столь же сильна, как и любовь. Моррис же, которого Кэтрин имела несчастье полюбить, совсем из другого теста. Возможно, именно это — и разительный контраст между жалкой Кэтрин и лощеным Моррисом — и вызвало подозрение мистера Слоупера о меркантильных намерениях молодого человека, не имевшего надежного занятия. И когда дела Морриса поправляются, Слоупер находит новую причину для отказа ему в руке дочери — этому мозгляку никогда не быть первым. Красавец Бен Чаплин таким и играет своего героя — безликим и неэмоциональным. Нельзя сказать, что он просто охотник за приданым; он по-своему любит Кэтрин, только ему хотелось бы совместить приятное с полезным. И ему странно, что она этого не понимает. Что непонятного в том, что любимая девушка, лишенная приданого, ему не нужна? Более того, по прошествии лет, крепко став на ноги, он является к Кэтрин почти с повинной... В финальном эпизоде, прогнав Морриса прочь навсегда, Кэтрин возвращается к роялю, и когда пальцы ее касаются клавиш, по губам пробегает непонятная, инфернальная улыбка и тут же взгляд становится жестким — таким, впрочем, каким он бывал у нее и раньше. Жестко-туповатым, даже туповато-самодовольным, потому что выигрыш достался ей не по уму. Не от того, что она измыслила хитроумный план мщения. Все сделалось само собой: она оказалась победительницей, отказавшись от своего естества. Такая же максималистка, как и отец, Кэтрин, любив раз в жизни, решила никогда не выходить замуж. Добилась она, наконец, и любви, но любви опять же не как к женщине, а как к человеку, существу, пол которого не имеет значения: обожание в глазах маленькой девочки (двоюродной племянницы) — слабая компенсация любви мужчин, превративших ее в поле единоборства. Зато Кэтрин не грозит участь тетушки Лавинии (Мэгги Смит), тайком вдыхающей аромат пряди волос с головы мужчины. Уязвленная гордость высушила в ней эти чувства.

В первой экранизации романа под названием «Наследница» Оливия де Хэвилленд (лучше известная нам как Мелани в «Унесенных ветром», но за роль Кэтрин у Уильяма Уайлера она получила «Оскар») играла задавленный ум и загубленную жизнь, за которую она мстила в финале, отвергая Морриса, о чем ясно говорил ее вампирский взгляд, упертый в закрывшуюся за ним дверь. В те — 40-е — годы актриса в заглавной роли не могла выглядеть некрасивой. Красивую Оливию де Хэвилленд было пронзительно жаль как истинную героиню ме-

лодрамы, как настоящую жертву мужского шовинизма, которая могла бы сказать словами Ларисы Огудаловой: «Я вещь...» Дженнифер Джейсон Ли играет такую откровенную глуповатую дурнушку с плохими манерами, к тому же никак не желающую понять самое очевидное, что начинает вызывать невольное раздражение. А камера доводит его до физиологического отвращения, показывая сверхкрупными планами неровность кожи, крупные капли пота на лице, а в конце и неприятную старческую растительность на щеках. И на этом фоне фантастическая Дженнифер добивается в финале абсолютного сочувствия и тоскливого ощущения несовершенства жизни.

Остин Слоупер (во всей импозантности классического pater familias, которого играет постаревший и погрузневший Алберт Финни) подсознательно ищет дочери второго отца, он по-своему последователен в своем прямолинейном нежелании уступить ее «причуде» и даже, пожалуй, готов признать ее равноправным «противником». Недаром же, когда после его смерти Кэтрин предлагают оспорить завещание, она со странной улыбкой отказывается, заключив, что «это (то есть лишение ее наследства. — *Н.Ц.*) даже лестно». Слоупер — пленник предрассудков своей эпохи, как и русский Самсон Вырин. М.Гершензон, анализируя «Станционного смотрителя», обратил внимание на картинки в доме Вырина — историю блудного сына. Бедняга знал, как должно обернуться дело с Дуней, поддавшейся чарам проезжего; мысль о том, что исход может быть другим, не могла даже прийти ему в голову. Оба отца в своей слепоте с одинаковой решимостью готовы были лишить свое дитя счастья ради того, чтобы торжествовал предрассудок. И в обеих историях (как вообще в русской и английской литературе, а американец Генри Джеймс переангличанит любого англичанина, поэтому кроме Дженнифер Джейсон Ли, которая никак не похожа на «мейнстримовскую» американку, все главные роли играют английские актеры) женщина оказывается сильнее мужчин и сильнее предрассудков.

Только Кэтрин Слоупер не так повезло, как Дуне Выриной.

Может быть потому, что Дуня оказалась хитрее, воспользовавшись женским умом — слабостью, она не лезла на рожон, посвящая отца в свои планы, а просто потихоньку сбежала с проезжим. А Кэтрин, столь же прямолинейная, как и отец, выкладывает ему все как есть, даже обещает и после его смерти добиваться своего и от Морриса требует выложить на стол все карты — признаться либо в любви, либо в корысти. А тот не желает притворяться, то есть тоже ведет себя с ней не как с существом примитивным, а как с равным и способным понять. Но мужская правда и женская — две разные правды, и только феминистки считают иначе. В этом и состоит драматургическая напряженность жизни, это и делает современным старинный роман. И потому не спрашивайте, почему Агнешка Холланд, польский режиссер, его экранизировала в Америке. Она экранизировала его для вас.

СЕРГЕЙ ФОМИН

Десять лет спустя

Программа «Пресс-клуб» как процесс

...И вот, на этот раз после пятимесячного перерыва, снова, теперь уже на канале «ТВ Центр» зазвучало около полуночи ритуальное: «Гасим свет! Смотрим сюжет!» И снова стало ясно, что без этой программы наше телевидение не может обойтись. В сентябре 1998 года «Пресс-клубу» исполнилось десять лет. Немногие программы могут отметить такую пусть негромкую, но все-таки круглую дату, тем более что из-за интенсивности общественных процессов перестроечного и постперестроечного времени год шел за пять по сравнению с застойной эпохой.

И эти же десять прошедших лет дают повод характеризовать «Пресс-клуб» как программу, отличающуюся, кроме всего прочего, и качеством самовозрождения. Уже несколько раз за время существования «Пресс-клуба» его выход в эфир прерывался, иногда на несколько месяцев. Может быть, поэтому до сих пор нельзя сказать, на какую периодичность была изначально рассчитана эта программа. Именно сейчас она выходит чаще, чем когда-либо, раз в две недели, но по пятьдесят минут. В то время как бывали случаи в истории отечественного ТВ, когда пресс-клубовцы «гасили свет» в течение четырех с половиной часов за вечер.

Ведущая телепрограммы «Пресс-клуб» Кира Прошутинская
Фото С Иванова

Может быть, именно нестабильность существования и порождает у создателей «Пресс-клуба» желание поднимать в своих дискуссиях самые крайние проблемы бытия, высказываться по поводу увиденного так, что суждение становится подобным по широте тем шароварам гоголевского персонажа, которые были, как известно, размером с Черное море. Одни журналисты обсуждают телесюжеты, снятые другими журналистами. Сюжет, он, как говорится, и в Африке сюжет. Что снято, то и смонтировано, то и показано, а что показано, то и...

Если бы! «Пресс-клуб» — это ведь по сути программа о том, что люди видят не то, что им показывают. Даже если на обсуждение будет вынесена картина Валентина Серова «Девочка с персиками», через несколько минут после просмотра разговор все равно пойдет о том, «кто виноват» и «что делать», и кто-нибудь при этом обязательно договорится до того, что велика Россия, а отступать некуда. А буде же случится в студии Виталий Портников, то непременно прозвучит, как все вышесказанное следует расценивать в аспекте тех процессов, которые сейчас идут на всем пространстве бывшего СССР, исключая при этом Прибалтику, но принимая во внимание последнее заявление Леонида Кучмы. Андрей Черкизов при этом обидится, он всегда обижается. И что бы ни произнес Денис Драгунский, а произносит он, как правило, слова, исполненные духа примирительного фатализма, все равно, так уж удивительно сложилась судьба этого человека, героя написанных его отцом классических «Денискиных рассказов», все прозвучит как цитата из какого-то, быть может, не написанного еще литературного произведения, как если бы в студии оказалась, например, повзрослевшая кэрролловская Алиса.

И лишь наверняка не будет в студии «Пресс-клуба» Владимира Вольфовича Жириновского. Просто потому, что такие, как он, дважды в одном месте не

случаются. А если судить чуть выше сапога, не важно — омытого или не омытого в водах Индийского океана, ведь на вечные вопросы нужно же когда-нибудь дать ответы. Иногда очень хочется, чтобы в ответ на вопрос «кто виноват?» явился бы некий Вий и, простерши свою сильную руку в чью-либо сторону, четко сказал: «Вот он!» По поводу же того, что делать, точнее, что делается, просто, грустно, немного застенчиво и от этого очень страшно докладывает собравшимся в «Пресс-клубе» майор Измайлов из «Новой газеты».

Предшественником «Пресс-клуба», как мне кажется, был даже не перестроечный «12-й этаж», а тогда еще существовавшая в Молодежной редакции тогда еще существовавшего ЦТ программа покойного ныне Владимира Соловьева «Это Вы Можете!» («ЭВМ»), выходившая с начала застойных 70-х. «ЭВМ» представляла на суд собравшейся перед телекамерами квалифицированной публики различные технические придумки. И те, кто в технике разбирался, могли остроумно сформулировать свое мнение относительно очередного «кулибинского» изобретения — к примеру, устройства для хождения по стенам.

От программы, выходящей, правда, не в прямом эфире, веяло духом веселой свободной дискуссии, пусть и на технико-инженерную тематику. И это было в то время, когда жестокой цензуре подвергался даже текст «Места для пассажиров с детьми и инвалидов». И дух свободной дискуссии — это самое главное, независимо от того, в каком эфире она разворачивается. Для сравнения вспомните незабываемый 1989 год, когда по телевидению несколько месяцев транслировалось бурное и продолжительное, постепенно агонизирующее ток-шоу заседаний Верховного Совета СССР. Но это, впрочем, происходило уже во времена раннего «Пресс-клуба». А прежде «ЭВМ» была едва ли не единственной настоящей дискуссионной телепрограммой на нашем телевидении. За годы ее существования в ней были представлены тысячи изобретений (в производство, правда, было принято только два). И хотя здесь, на родине, «ЭВМ» и ее участники влачили жалкое существование, сама программа как товар имела международный успех — ее за валюту продавали за границу.

«Пресс-клуб» перенял форму «ЭВМ», только заменив техническое изобретательство гуманитарным. Темой дискуссии стал телевизионный сюжет. Тогда, десять лет назад, было ясно, что с нашим телевидением надо что-то делать, но что именно — никто наверняка сказать не мог. Впоследствии выяснилось, что есть два направления: как у нас и как у всех. «Как у всех» означало создавать «технологическое телевидение», производя программы по известным западным «матрицам».

Делать «как у нас» — значит придумать нечто, доселе невиданное. Темы при этом не ограничивались ничем, кроме двух указанных выше судьбоносных российских вопросов, а форма при этом варьировалась как угодно, сообразно склонностям создателей.

«Пресс-клуб», таким образом, становился своеобразным «телевидением в телевидении», лучшие и талантливейшие из авторов сюжетов составили затем ядро ATV, в структуре которого «Пресс-клуб» существовал как ритуальная программа. Приглашение газетчиков и журналистов на дискуссии объяснялось тем, что если телевидение было в целом красивее, чем печатные СМИ, то последние все же были умнее — сказывался опыт работы со словом.

В «Пресс-клубе» было обсуждено все, и — так уж эта программа была и остается устроенной — понемногу становилось ясно, что сам процесс дебатов для программы важнее, чем предмет обсуждения, во всей дискуссии был какой-то неизбывный налет «эстетизма». Прошло десять лет, и выяснилось, что все показанное в «Пресс-клубе» сонмище сюжетов не породило ни одной ныне существующей стабильной телевизионной программы, если не считать возрожденной было к последним выборам гениальной «Будки гласности» и «Моей семьи» В.Комиссарова, кочующей с канала на канал. Впрочем, «Пресс-клуб» породил авторов, способных такие программы создавать.

Любопытно, что именно в «Пресс-клубе» поначалу существовала процедура определения лучшего сюжета путем голосования. Все участники дебатов вывешивали на доске знаки своих симпатий в виде сердец. Кто набирал больше сердец, того, значит, и больше любили. Никаких привилегий победа в этих сердечных делах не давала.

То, что предводителем «Пресс-клуба» от самого его рождения была дама — Кира Прошутинская, заставляло вспоминать о культуре салонов XVIII века, но не в смысле «салонности». Здесь можно скорее говорить о салоне как форме общественной жизни интеллектуалов. Но «Клуб», он, конечно, так и останется клубом — местом сбора единомышленников. А салон — это, в общем, то же самое, но все же несколько галантнее...

Именно от Киры Александровны я с удивлением услышал, что только сейчас на канале «ТВ Центр» «Пресс-клуб» стал регулярно выходить в прямом эфире, а до того прямыми были лишь отдельные выпуски. Передача от 3 мая 1993 года после разгона в Москве первомайской демонстрации на площади Гагарина с удивительной наивностью прерывалась видом немецкого пива, по банке которого в рекламных целях стреляли из револьвера. А по Первому каналу, проявляющему иногда особую способность ставить в эфир фильмы, содержание которых удивительно перекликается с содержанием текущих новостных выпусков, шла при этом экранизация «Отверженных» Виктора Гюго, в которой Жан Габен внешним обликом напоминает Ельцина. Этот удивительный выпуск «Пресс-клуба» был о том, что никто ничего не понимает и не может понять, особенно в государственной политике. Впрочем, чтобы понять что-то в политике государства, следует понять прежде, а есть ли оно у нас. И если есть, то хотя бы где начинается и где кончается. Но я могу спокойно рассуждать об этом только теперь, пять лет спустя. А тогда, в студии ор стоял невообразимый, и даже красноречия Дмитрия Диброва, руководившего голосами телезрителей, недоставало на то, чтобы аудиторию успокоить.

Удивителен был и другой прямой эфир, когда всем действием руководил сменивший Киру Прошутинскую Павел Веденяпин. Это было нечто вроде всероссийской премьеры фильма А.Кончаловского «Курочка Ряба» с последующим его обсуждением посредством телемоста с жителями села Безводное, где, собственно, картина и снималась. Толковище шло часа полтора. Ведущему почему-то очень нравился придуманный им вопрос: «А что бы сделали с золотым яйцом именно вы?» Никто не обсуждал фильм, никто не говорил о том, что показали, и о том, что видели. Все обсуждали то, что будет, если...

Что ж теперь поделать, если диалектику мы и в самом деле учили не по Гегелю. Впрочем, тогда, в 1994-м, жанр дискуссии стал понемногу вырождаться. И показалось поэтому, что задача «Пресс-клуба» выполнена, и он в очередной раз исчез из сетки вещания.

Но оказалось, что без него не обойтись. И программа появилась вновь, потому что нашему телевидению в целом как социальному институту нужна прививка самокритики. Выяснилось, что, как и десять лет назад, по-прежнему важна проблема свободы слова. Появилась и проблема «заказа музыки» и платы за нее. Во всяком случае, о людях, которые платят самую дорогую цену за эту свободу, слышал не раз в программе «Пресс-клуб».

Первым выпуском в тв-центровском «Пресс-клубе» прошла дискуссия о феномене Сергея Доренко, которая свелась к проблеме «хозяин и работник в журналистике», а вторым — история офицера российского спецназа, воевавшего на стороне чеченцев. И снова разговор шел о том, все ли дозволено тому, кто платит. В третьем выпуске был показан фильм, снятый в бездонной российской глубинке, о том, что стремление к власти — это форма психического расстройства отдельного маньяка, а смирение с насилием — форма расстройства социального.

Маньяка посадили, а те, кто служил ему, давали интервью, не скрывая слова «раб», выколотого у них на лбу. Может быть, они просто забыли о его смысле. Я же, наблюдая этот выпуск «Пресс-клуба», все время думал, можно ли чем-нибудь вытравить это слово, чтобы и следа не осталось. Ни на лице, ни в душе, ни в обществе.

К О М М Е Н Т А Р И И

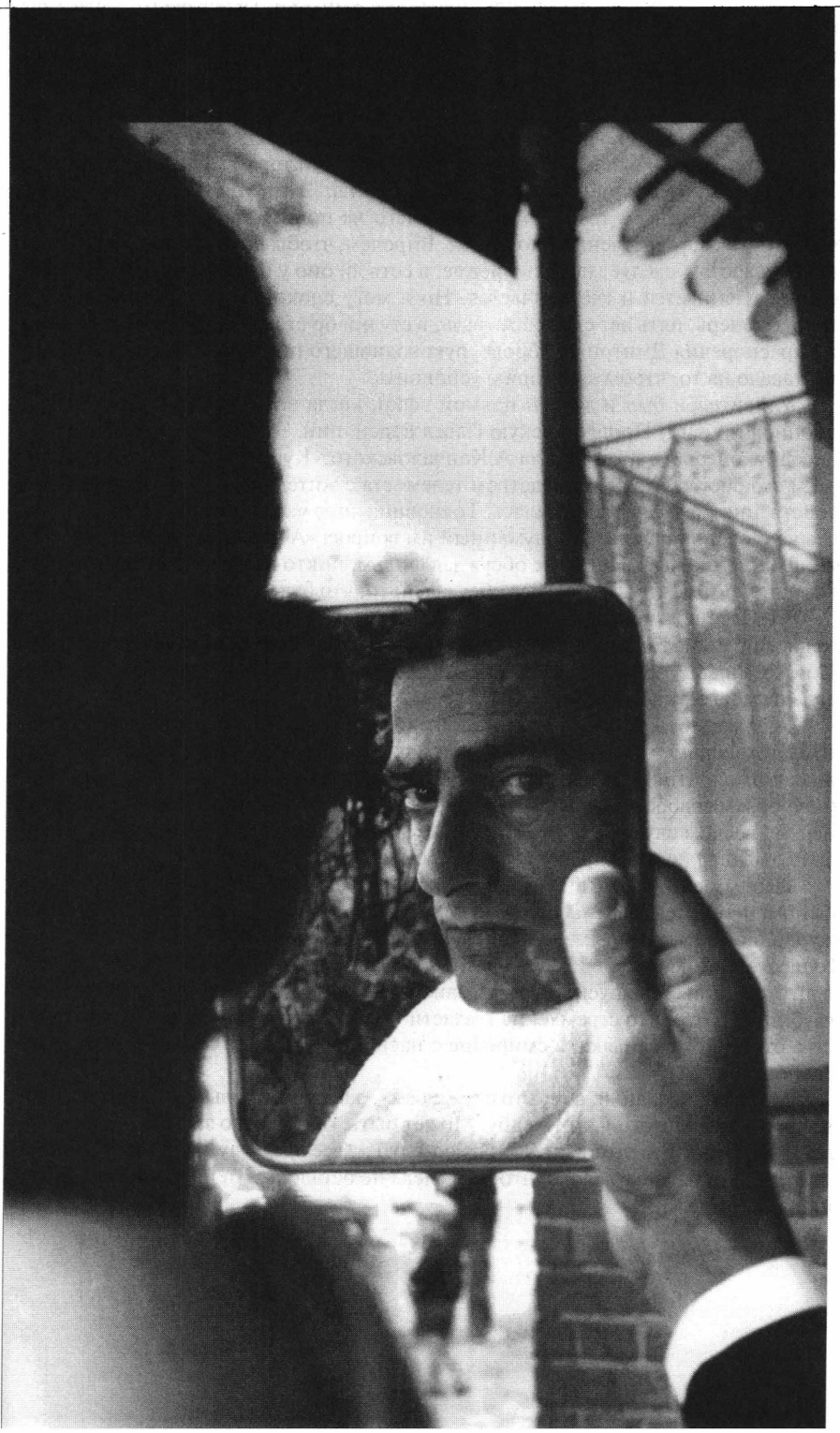


Фото
Мартина Франка

ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

Роль диссидента в истории

Я помню, как провожали Володю Войновича. Был декабрь 1980 года. Проводы происходили в мастерской Б.Мессерера на Поварской. Огромная мастерская походила на ангар — на полу стояли деревянные лавки и столы, а под потолком реял гул голосов, может быть, ста, а может быть, более провожатых.

Булат Окуджава пел, все были возбуждены, а Войнович — человек с крепкими нервами — вдруг поднялся со своего места и ушел в другую комнату. Но, не дойдя до нее, разразился рыданиями. Провожали, как на тот свет. Прощались навсегда.

Белый аист московский на белое небо взлетел,
Черный аист московский на черную землю спустился, —

пел Окуджава, и все понимали, что это не только о Высоцком, которому он посвятил песню, но и о нас.

Несмотря на то что за длинным столом сошлись люди, которые по большей части не знали друг друга, что стук стаканов, возгласы, общий гам были похожи на хор расстроенных скрипок, все чувствовали одно и то же, и это одно и то же было чувством братства.

Сегодня нет Окуджавы, Войнович живет то в Мюнхене, то в Москве (чаще в Мюнхене), многие остальные участники того прощания, слава Богу, живы, но разбрелись кто куда, а чувство братства, охватившее нас тогда, рассеялось в воздухе, как облако, которое согнал с неба ветер.

Теперь каждый живет — и доживает — сам по себе: те, кому удалось уже в новое время перебраться на Запад, там и остались, а про эмигрантов третьей волны и говорить не приходится.

Князю Курбскому, когда он бежал из России в Литву, польский король выделил богатые земли и замки. Один из первых диссидентов нашей истории был щедро вознагражден. Третья волна, хоть и не в таких масштабах, повторила судьбу Курбского. Если Бунин (первая волна эмиграции) доживал свою жизнь в бедности, если Куприн от невозможности прокормиться в Париже вынужден был в 1937 (!) году вернуться в СССР, то эмиграция 70-х не голодала и не бедствовала. Ее протест оплачивался, а некоторые из диссидентов обзавелись недвижимостью, счетами в банке и из романтиков превратились в деловых людей.

Я сам присутствовал при разговоре двух весьма известных правозащитников, которые в антракте какого-то конгресса, посвященного положению в России, обсуждали далекую от конгресса тему: почем нынче квартиры и гаражи в Брюсселе и как их выгоднее продать.

Это отчасти объясняет, почему многие из них не вернулись домой. Пожалуй, их дом — и дома — был теперь уже на Западе, а не там, откуда они уезжали лет десять-пятнадцать назад.

Другая причина состояла в том, что веры в перемены на родине не было. Точнее всех об этой — далеко не последней — причине высказался Георгий Владимов. В романе «Генерал и его армия» один из героев говорит о коммунистах: «Не верь им ни днем, ни ночью, ни зимою, ни летом, ни в дождь, ни в ведро. Не верь им даже тогда, когда они говорят правду».

Поэтому первые приезды были рекогносцировочными. Это была разведка с гарантированной возможностью отойти в тыл, приземлиться на запасном аэродроме. И это был десант, где основным багажом, сброшенным на территории России, являлись книги.

Такой же багаж послал впереди себя Александр Солженицын. Задолго до его возвращения романы, статьи, обличительная публицистика и тома «Красного колеса» начали завоевывание книжного рынка, который в два-три года поглотил все, что вышло из-под пера автора «Архипелага ГУЛАГ».

Не отставали от него и другие. На рынок выбрасывались несмелые юношеские опыты, дневники, отрывки из записных книжек, старые и новые романы, повести и стихи. То, что мгновенно потеряло спрос на Западе, имело неограниченный сбыт в России. Росли и разбухали тиражи, каждая строчка опального в прошлом автора ценилась на вес золота. Да простят меня друзья диссиденты, но иные из них превратились в эти годы в «челноков», которые везли залежалый товар из-за бугра, а туда увозили деньги, которые никогда не теряют спроса.

Пооглядевшись и поняв, что происходит на родине, они оставили мысль о полном возвращении. Теперь их устраивало двойное гражданство, положительное решение «квартирного вопроса» (то есть возврат отобранного когда-то жилья) и лавры «победителей», которыми их увенчала растроганная интеллигенция.

Совсем недавно на презентации собрания сочинений одного из писателей-диссидентов издатель этого собрания назвал автора и поколение, к которому он принадлежал, поколением триумфаторов. Но кого мы победили и по какому случаю должен справляться триумф? Это вопрос, который можно задать не одним диссидентам, но и тем, кто оставался дома и сочувствовал и сопереживал им. Была ли это победа над коммунизмом или победа над собой? Победили ли мы в человеке зверя, сумели ли его сделать чище, светлее? Ведь именно сейчас — когда реставрация старого режима налицо — мы поняли, что дело не в смене власти, а в человеке.

Собственно, нам давно это следовало понять.

Читаешь письма Курбского Грозному и думаешь: повлияли ли эти послания, ходившие по Руси в списках, на жестокую царскую власть? Усмирили ли самого Грозного? Нет, конечно. Даже «тишайший» царь Алексей Михайлович был в этой полемике князя и царя на стороне венценосца. Курбский хотел, чтоб царю помогали умные советники, «избранная рада», то есть боярский парламент, но царь хотел править и правил один. И приводил своему оппоненту примеры из мировой истории, когда слабая власть вела к развалу страны.

И все же голос диссидента (а слово это родственно слову «дистанция») доходил и до него. Все-таки был диалог. Но он мог состояться только потому, что сам диссидент находился на недосягаемой для царя территории.

Когда диссидент теряет это преимущество, он перестает быть диссидентом. И влияние его мнения, так веско звучавшего на расстоянии, на дистанции, резко уменьшается в цене. Он — «пришлый», он — «оттуда».

Такое недоверие к себе встретили хлынувшие в Россию и сохраняющие свои заграничные паспорта герои сопротивления. Когда им в залах, битком набитых публикой, задавали прямой вопрос: «Вы возвращаетесь?» — они отвечали: «Мы подумаем».

А время шло, и историческое мгновение, в которое на весы истории будет брошена судьба России, приближалось. Наконец, настало 19 августа 1991 года.

Я далек от мысли, что диссиденты в тот момент могли взять власть и развернуть руль на сто восемьдесят градусов. Но я не сомневаюсь, что они могли оказать давление на тех, кто подхватил ее из рук Горбачева. Конечно, кусочек сыра изо рта глупой вороны попал-таки в рот лисы, но и лиса в тот момент подвержена была страху перед толпой. А кому могла поверить и кого послушаться толпа?

Она могла поверить только «чистым» и послушаться только «чистых». Голос Солженицына, например, мог прозвучать в те минуты для нее, как глас небес.

Но Солженицына не оказалось на месте. Не явились и другие. И мы увидели по телевизору одного Растроповича с автоматом в руках.

Мы не только не увидели Солженицына, но и не услышали его мнения о случившихся событиях. Из Вермонта, гораздо позже, было дано объяснение: пока не закончу «Красное колесо», в Россию не вернусь.

А «красное колесо» набирало обороты, и когда Солженицын спустя четыре года приехал — и приехал навсегда, — в России уже снова была советская власть.

Что это было: творческий долг или исторический просчет? Думаю, и то и другое. Но и книга, и приезд, приуроченный к ее окончанию, роковым образом не совпали с ходом истории. Открывшиеся архивы и свобода печати в одночасье превратили капитальный труд Солженицына, вся ценность которого была в обнародовании неизвестных в России документов, касающихся предфевральских (1917 года) и предоктябрьских событий, в анахронизм. Книга эта, как ненужный составу вагон, отошла на запасные пути, а потом в тупик. Похоже, и сам автор оказался в положении этого вагона.

Еще в 1990 году Солженицын прислал для публикации в газетах статью «Как нам обустроить Россию?». В статье было много полезных и здравых мыслей (в частности, насчет местных органов самоуправления), но ее как следует не прочитали. «Демократам» она показалась чересчур консервативной (а они все были революционеры), до народа же она не дошла. Еще и потому, что была доставлена из «прекрасного далека».

Ждали Солженицына, а не его статей.

Что же касается остальных, то о них я уже сказал. Остальные предпочли остаться и издалека наблюдать за тем, что происходит в России. И сейчас они, по существу, наблюдают. Приезжают, дают интервью и отбывают восвояси. Ни их жизнь, ни их взгляд на вещи всерьез никого не интересуют.

Были, безусловно, и исключения. Владимир Максимов и Владимир Буковский (как рассказывал мне Максимов) готовы были пойти на выборы и выиграть их. Но укрепившаяся наверху номенклатура второго и третьего ряда, для которой они являлись неким историческим укором (все же не подличали, в партию не вступали), перекрыла им все пути. Максимову был закрыт доступ в «демократические» газеты и на «демократическое телевидение», а Буковскому просто не выдали российский паспорт. Максимова буквально заставили печататься в «Правде», чтоб окончательно выбить его из кандидатов на роль праведника. *Правед*-ник печатается в *«Правде»* — что может быть отвратительнее!

В открытом письме Елене Боннэр Максимов по этому поводу писал: «Унизительнее просто некуда. Поэтому я решил печататься у того, кто печатает, не ставя передо мной никаких политических или тактических условий. А за свои слова я отвечаю сам». Тот, кто прочтет его последнюю книгу «Самоистребление» (1995), составленную, кстати, из статей в «Правде», поймет, как далеко он видел и как, к несчастью, оказался прав.

Трагедия третьей волны обнаружилась не в эмиграции, а по возвращении на родину. Ни новой власти, ни новому обществу не нужны были люди идеи. Не нужны были рыцари и подвижники. Всех устраивало поголовное согласие с тем, что героическое изжило себя.

Как выразился один махровый циник — в прошлом певец Лигачева и Раисы Максимовны, а ныне воинствующий «демократ», — «уровень святости», который предложили нам вчерашние герои, есть уровень глупости и ничего более. При этом он раскрыл свой рыбий рот и рассыпался победоносным хе-хе-хе.

Да, на смену саблезубым тиграм пришли вороватые койоты. На развалинах старого мира выросли еще более уродливые цветы зла. И иные из диссидентов (Синявский, Максимов) не смогли этого пережить. Час трагедии сменился часом фарса, и вдогонку им понеслись не крики горя и вины, а глумливый смех.

СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ

Н.РЯЗАНЦЕВА

Школа невозможного

Восемь лет назад, 25 ноября 1990-го, умер Мераб.

Просвещенный читатель уже догадался — да, философ Мераб Константинович Мамардашвили, чьи книги вы можете встретить теперь на любом уважающем себя прилавке. Благодаря стараниям и самоотверженным трудам Юрия Сенокосова. Я имею в виду не те труды, что увенчиваются публикацией, Книгой в твердой обложке, а ту давнюю, кропотливую черновую работу — при жизни Мераба, то есть «в стол».

В моем столе лежат два курса лекций — больше тысячи страниц, это все Сенокосов расшифровывал. Я как-то попробовала записать с магнитофона одну — и сдалась. То есть записала, но в борьбе и сомнениях — хотелось отредактировать, сделать покороче, убрать повторы, а как?.. К тому времени я уже знала, что существует загадка Мераба, над которой лучшие умы и после его смерти ломают свои лучшие умы. О чем свидетельствует изданный четыре года назад сборник статей «Конгениальность мысли. О философе Мерабе Мамардашвили». Вот, например, В.А.Подорога внедряется в суть вопроса: «...И запись звуковая, и видеозапись не являются аутентичными свидетелями того жизненного пространства, в котором совершалась мысль. Речевое пространство Мераба Константиновича, пространство, которое он создавал своей живой речью, в котором многие из нас долгое время находились и с чем были прекрасно знакомы, — это, кажется, навсегда утрачено... Потому что он — человек, который творил изустно, он — устно творящий человек. Человек говорящий. И невозможно не учитывать, что в самом ходе его мышления, во время, когда он мыслит, — он говорит, что в значительно большей мере, чем события письма, происходят речевые события. Первое, что я отвергаю, — это то, что передо мною текст. Передо мною не текст»[1].

Вспоминаю: исписанная мелким-мелким почерком — по машинописи, между строк, по полям, по углам — страница, разбухающая вставками, сложносочиненными уточнениями, и я в поте лица читаю. Мераб, отдыхая от очков («мои костыли» — он их называл), не видя, стало быть, кисловатого моего выражения, спрашивает: «Что, непонятно?» И устно делает еще уточнение, еще вставку. «Да слишком понятно, тридцать раз уже понятно!» — тут я должна сделать уточнение: это не был академический текст для профессионалов, с невы-го-ва-ри-ваемой терминологией, это мне недоступно, но то был какой-то доклад или запись лекции во ВГИКе. «Ну, сократи», — сказал Мераб кротко. У него совсем не было авторских амбиций, сказывался опыт работы в журнале с чужими текстами. Так что позволительны были не только советы, но и шутки, например, про его «сталинский» стиль: «Ходишь, ходишь вокруг одного предмета, вдалбливаешь им, вдалбливаешь, Сталин так писал, как для идиотов». Мераб родился в городе Гори, в этом была ирония, а смысл моей критики сводился к тому, что во ВГИКе каждый

[1] См сб «Конгениальность мысли О философе Мерабе Мамардашвили» М , 1994, с 126

«сам себе гений», если поймут — то с полуслова, а не поймут — перестанут слушать, и следует правильно расставить приманки и опознавательные знаки. Вот я и попробовала однажды сократить и «улучшить» текст. Ничего не вышло, хотя все, казалось бы, было — и какой-то цепляющий внимание парадокс, и глоток свежей для слушателей информации, и даже афоризм, удачно фокусирующий все рассуждение. «Но что-то главное пропало»: «отжав» две страницы до одной, мы выбрасывали не воду, а самое вещество мышления, не механизм, а именно вещество, которое извлекалось на глазах слушателей в ритме, абсолютно не зависящем от восприятия. Драматургическим ухищрениям этот ритм не поддается, он им противостоит. Цитировать Мераба невозможно, это всегда обман, ибо не результаты мышления, а процесс демонстрировал он на самом себе. Тяжкий труд философствования — навыворот, наизнанку. И его слушали. Он завораживал. Один слушавший его во ВГИКе режиссер советовал мне «пойти на Мамардашвили» (не зная, что мы знакомы): «Ну, это артист! Это театр одного актера». А я-то думала наоборот: «антитеатр». Все противостояло в этих текстах игре, интриге, не говоря об эффектах и композиционных выгодах. Противостояло и самой идее подтекста, на которой стоит не только театр, но вся жизнь, просто так случилось, что термин зародился в театре.

Уникальность Мераба как раз в противостоянии любому театру — всемирному океану подтекстов, пресловутому «жизнь-есть-игра» и всяческой зашифрованности, упакованности смыслов в точки-тире художественных образов, житейских умолчаний и «подмигиваний». Любил он это слово. И любил свою адскую работу по извлечению смыслов до той превосходной степени, что это уже становилось искусством — цирковым, я бы сказала. И нашла описание этого своего открытия опять-таки у В.Подороги. Он тоже «старался понять, что это за испытание идет через чисто физическое напряжение, которое Мераб Константинович переживал. Какая-нибудь совершенно загадочная фраза о героизме, риске, которую он употребляет по отношению к мысли и которая может восприниматься как ложно патетическая, на самом деле совершенно серьезная вещь, потому что если задана какая-то программа размышления и в каждом повороте мысли ты должен к ней вернуться, то есть колоссальный риск того, что ты к этому не вернешься. Другими словами, нужно удерживать ряд параллельных точек, параллельных метафор, уметь их замещать и взаимно представлять друг через друга, чтобы удерживать начальную ситуацию мысли, в которой ты начал рассуждать»[2].

Тут стоит остановиться и спросить себя: «А вы могли бы?»

Вот этот «запах цирка» приводил на лекции людей, далеких от профессиональной философии. Едва ли кто-нибудь усваивал содержание. Среднеобразованный интеллигент, вроде меня, как обходился без Декарта, так и обойдется. Более того, если я еще в 1974 году прочла беседы А.М.Пятигорского и М.К.Мамардашвили о метаматерии сознания (через много лет изданные в Израиле под названием «Символ и сознание») и, как мне казалось, все понимала, это не значит, что поняла. В мой «активный язык» это понимание не вошло, а скорее всего не вошло и в «пассивный». И не только профаны и недоброжелатели ворчали, что Мераб так все объяснит, что окончательно запутает, но, задумавшись, спрашивали себя: «А вы могли бы?»

Есть красноречие на злобу дня, есть прирожденные ораторы, как выяснилось во время перестройки, когда на них открылся спрос, но всегда слышатся за ними давно созревшие смысловые композиции или накануне простучавшие в висках ударные слова. Что не умаляет их значения и моего почтения — при общем нашем косноязычии. Ведь всего лет десять назад человека, говорящего публично «без бумажки», можно было тоже в цирке показывать.

Труд Мераба был принципиально иного рода. Он стал «культовой» фигурой московского полуподполья задолго до «гласности» и не потому, что позволял себе непозволительные речи о нашем обществе и системе. Тут и без его «перпендикулярных» размышлений «все всё понимали», как в том анекдоте про листовки: «А чего писать? Все и так знают». Зря он травил себе душу и выходил из берегов «чистого разума», которого не бывает, но мы же своими глазами видели — в его жанре, в его цирке, в «понимательном пространстве», как назвал это В.Подорога. Для новых явлений трудно подбираются слова.

---

[2] Цит. изд., с. 139

Мераб не был «любимцем языка», потому что отыскивал еще не названное. Совсем молодые слушатели едва ли могли это оценить. Зато они открывали явление, которое Мамардашвили описывает так: «...Но есть третья категория ученых, для которых наука является как бы выходом из «тягомотины» обыденной, повседневной жизни, с ее бессмысленной повторяемостью и пустотой стремлений, когда одно ощущение сменяется другим, и так появляется бег в бесконечность, где предметы наших наслаждений, наших интересов сменяют друг друга в дурной последовательности; вся наша жизнь, как известно, рассеяна по таким вещам. Но если человека охватило ощущение, что все это бессмысленно, и он ищет чего-то другого — это и есть представитель третьей категории ученых, также необходимых науке. Судя по тому, как о них говорил Эйнштейн, он сам тяготел именно к этому третьему типу и, наверное, косвенно описал себя. То есть он занимался абстрактной наукой потому, что она прерывала в этом жизненном процессе какие-то зависимости, самовоспроизводящиеся сцепления, — он как бы выпал из сцеплений стихийного потока жизни»[3].

А Мераб мечтал выпасть, но ему это не удалось.

Когда для Грузии наступили «окаянные дни», он оказался в водовороте событий.

Теперь и в России наступили окаянные — дни ли? Месяцы? Годы? Ученые вообще-то предсказывали к 2000 году полное истощение нашей планеты — как энергоресурсов, так и почвы. Как к этому относился Мераб? Беспечно. «Человечество как-нибудь, да выкрутится». Всегда оно что-нибудь придумывало себе во спасение. Оно может погибнуть и без экологических катастроф, и без войн — как че-ло-ве-чество. Это будут уже другие существа, он называл их «элементалы» или «зомби» и не хотел среди них жить.

В 1974 году, когда Саша — теперь, конечно, Александр Моисеевич Пятигорский — окончательно решил уехать из своих Химок в Англию и уставал перечислять десять веских причин отъезда — а эмиграция тогда еще была событием, — он восклицал: «Я не хочу здесь стариться!»

Тогда до старости было еще далеко и так это странно звучало, что запомнилось. И вспоминается каждый день. С тех самых пор, как Мераб, разговаривая с Пятигорским по телефону — Лондон был слышен куда лучше Химок, — сказал каким-то не своим, сдвинутым голосом: «Вот я и вышел на последнюю прямую...» Ему было уже за пятьдесят, он был «невыездным», у него ничего не печатали, он был, мягко говоря, стеснен в средствах, и помыслить было невозможно, что когда-нибудь они встретятся.

Мераб никогда не жаловался. В том 74-м, когда провожали Пятигорского — а его знало пол-Москвы, и прощание было долгим, — Мераба как раз «ушли» из журнала «Вопросы философии», из университета, где он читал лекции, и жил он в коммуналке, и знал, что он «поднадзорный» — за общение с иностранцами и эмигрантами. То был год особой ненависти и подозрительности, того истерического диссидентства, которое он потом назовет «инаконемыслием». Мераб ухитрялся в этом всеобщем дурдоме выглядеть респектабельным господином, устраивать свою жизнь благообразно, принимать многочисленных гостей и философствовать — для желающих. Говорил, что все у него прекрасно, и, зная четыре языка, учил понемногу испанский и греческий. «Зачем?..» — «Это продолжение наших органов чувств, дополнительные органы чувств». — «Зачем? Разве своих недостаточно, по-моему, и так многовато». Языки, при всей зависти к полиглотам, я представляла... ну, инструментами познания. Для философа это одно и то же, и философу не задают вопрос «зачем?». И вообще философов не бывает, все люди философы. Когда-то. «Но один — есть, от Бога, от рождения», — как уверял Пятигорский, обещая познакомить, наконец, с этим чудом природы. «В нашей стране — философ?!» — «Да, настоящий, и по странной случайности он как раз профессор философии и работает в журнале «Вопросы философии».

Процитирую напоследок Мераба, выбрав самое «понятное» из того, что опубликовано: «У Эйнштейна как-то спросили, как ему в голову приходят идеи. Он рассмеялся и сказал, что, дай Бог, если за всю жизнь ему пришло в голову хотя бы полторы идеи. Но если это случилось, если полторы идеи все-таки выстраданы, человек как бы самовоспламеняется»[4].

---

[3] Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996, с. 319

[4] Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990, с. 178

У М О С Т Р О Й

ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ

Легенда о великом Растиньяке

Много званых, но мало призванных.

Что *мы* есть? Вопрос стоит, а годы идут. Безóбразное самовеличание — «россияне» — показывает, что сегодня мы есть нечто промежуточное между росой и северным сиянием. И просачиваясь из жидкого (вялотекучего) состояния, возгоняемся в состояние эфирное (вялолетучее). Плохо это или нет — окутано пеленой неизвестности, каковая пелена называется довольно красиво, она называется Смутное Время.

Логика нашептывает: времена потрясений должны создавать беспорядок и выбивать у народного населения почву из-под ног. Но, во-первых, шептаться нехорошо, а во-вторых, логика заблуждается. На самом деле, смуты возвращают людей к их самым прочным опорам, восстанавливая порядок и власть более древние, более строгие, чем порядок государственный и власть политическая.

Томас Гоббс докладывал, что государственные законы вытесняют законы естественные. В смутное — *по-настоящему* смутное — время держава слабеет, а человек усиливается. Послушно-посредственные, в разогрев и раскрутку которых искрит и вертится динамо-машина власти, несколько скукоживаются. Расправляются те, на кого делает ставку само естество, то есть существа от природы недюжинные и нерядовые. Если ничего такого не происходит, то никакого смутного времени на самом деле нет, а есть, как в нашем частном случае, только песни восточных славян по мотивам былых и возможных смут.

Принято думать, что ломка устоев благоприятна для самозванства. Обществу выходит боком его обычная крыша, и из-под нее выпархивают в белый свет, подобно стальнокрылым воробышкам с огненными сердечками и слюдяными глазками, всевозможные новые люди. Представителей этого воздушного планктона в старину именовали *новикáми*. В России наступил очередной сезон перелета свежеоперенных новикóв. Интересно наблюдать за означенными пернатыми. Одни летят, словно бы на крыльях известной восточнославянской песни, в дальние оффшорные страны. Другие отнюдь не хотят улетать, они будут порхать и алчно чирикать над нами, пока не падет последняя лошадь в стране. (Вспомним классика: «Прошла лошадь, воробьи устремились за нею, воспламененные надеждой».)

Новики́ новика́м рознь. На иных косятся как на самозванных выскочек, а они востребованы временем, и их перешагивание через что-то или кого-то заключает в себе не только сиюминутную личную корысть, но и общее благо sub specie aeternitatis. Другие входят в случа́й не благодаря своим талантам, а благодаря своей бесталанности. Точнее, благодаря энергии задрыгов и комплексух, бездарностью порождаемых. Вот эти-то энергичные ребята и есть подлинные самозванцы. Парадокс состоит в том, что настоящие смуты, проверяя людей на

прочность, выдвигают вперед и наверх *так называемых* самозванцев, настоящие же узурпаторы и самозванцы — это продукт спокойных эпох.

У противостояния мнимого и истинного самозванства подоплека не классовая и не кассовая, но генетическая — это продолжение вечной российской борьбы между людьми достижений и людьми положений. Первым приток свежих струй нужен, как огню кислород. Они первопроходцы. Вторые живут затхлостью и насиженностью. Все свое (и не свое) они несут из последних сил, поэтому новизну они ненавидят, как может ненавидеть донельзя перегруженный верблюд еще одну соломинку вдобавок к невыносимой поклаже. Это *неуместные люди,* и то, чем они владеют, принадлежит им не по праву. Смысл их существования — в несправедливости, для них чем больше несправедливости, тем лучше, тем правильнее жизнь.

Неуместные люди чужды делу, к которому приписаны или примазаны, и мстят ему за это презрением ко всякой ремесленной состоятельности, ко всякому мастерству. Нет, они не сальерианцы. Исторический, а не легендарный Антонио Сальери знал цену гениальности, иначе бы не воспитал трех гениев — Бетховена, Шуберта и Листа. Для узурпаторов гениальность — это миф, а талант — это дерьмо. Беда в том, что жизненная энергия узурпации, видимо, сильнее энергии таланта.

Государство с его профессиональными стандартами, дипломами, тарифными сетками, номенклатурными перечнями и штатными расписаниями стоит на стороне узурпаторов. Что вовлекает людей в профессии? Совсем нередко возможность безнаказанно предъявить миру личные пороки. Или заявить права на то, что тебе от природы не дано. Или мстить.

Допустим, есть у человека врожденное желание поистязать что-нибудь живое, и он становится вивисектором. Разумеется, исходя из высших шевелений. Однако терзать собачек, перерезая им голосовые связки (чтобы не шумели), — это такое занятие, которое нужно любить само по себе, вне погружения в научные подвиги. Помню выражение лица руководящей дамы, под началом которой извели бесчисленными операциями героическую космическую обезьянку...

Космонавта Мультика у кремлевской стены, рядом с другими космонавтами, так и не похоронили.

Широко и разнообразно публикуемые ныне новости дна тоже дают пищу для раздумий. Почему кто-то идет работать в милицию, добровольно окунаясь в неизбывную людскую грязь? Ради пропитания? Наверное. По стечению обстоятельств? Бывает. Но бывает, что и по чувственному влечению: *зачистительная* работа увлекает, когда потворствует законспирированным симпатиям ее исполнителей. Где еще будет так хорошо лгуну и авантюристу, как на государственной шпионской службе? И разве не в детских приютах обретает настоящий смысл профессиональная жизнь растлителей и садистов?

Еще Цицерон говорил, что привычки меняют человеческую натуру. Это верно, но верно и то, что человеческая натура ни в чем так не сказывается, как в неизменности привычек. Изверженные из органов мальчиши-крепыши становятся не продавцами мороженого, а отмороженными убийцами — такая уж привычка, извините. Привычка или все-таки натура?

Профессия может быть оплотом негодяйства, и она же способна уводить человека в пространство, непростреливаемое подлинностью. Сколько пугалообразных личностей делают моду и мельтешат вокруг нее? Куда, как не в словесное изящество, влекутся графоманы? Какое еще ремесло питает столько зубодробительных дураков, сколько их кормится, например, в философии? А какие тонкие различия проводят знатоки возвышенного и прекрасного, неспособные отличить красный цвет от зеленого!

Профессия — это средство переключенного мщения. Некто большую часть жизни был парией среди тех, кто помоечничает на задворках чужих мыслей, но вот он входит в некоторую силу и, вместо того чтобы оберегать других от академического дедовства, сам норовит урыть каждого, кто изучал его хлебоносный предмет (апеннинскую, допустим, культуру) не по итальянско-суржиковскому разговорнику.

Знамя, вымя, семя и стремя самозванства — политическая власть. Политика — садок вообще всех пороков. Политик с чиновником покровительствуют

узурпаторству и потому, что они сами — его порождение. Люди, которые добиваются общественного признания, опираясь на признание бюрократическое, льнут к государству, как к теплой печке. Конечно, государственность — это только одна из сил, которые создают и лелеют самозванческие задрыги.

Еще одно силовое подкрепление самозванства — мощный инстинкт уравнительности. В умострой европейцев за несколько столетий внедрился ценностный расклад, в свете которого мусорное честолюбие поддержано утопией предварительного равенства. В мареве этой утопии присутствует иллюзия *воспитуемости таланта,* из которой вырастают государственная индустрия педагогики и образования, государственная кадровая политика.

Иногда текстиль подвергают специальной обработке, и тогда он словно бы изменяет свою природу. Грубый хлопок, выдержанный в щелочной среде, становится блестящим и мягким, как шелк. Доказательство, что у нас никакая не смута, а, наоборот, царит давно устаканенный порядок, в том, что нынешние обновленцы — и каты, и плутократы — сшиты из старой сермяги. Они полощутся и переливаются от свежих поветрий, но исходный лоск им придали все те же номенклатурные щелока.

Обидно за классику, когда выщелоченную молодежь сравнивают с Растиньяком. Эжен де Растиньяк был полнокровным персонажем двух десятков ярких романов. Понурых отечественных осликов И.о. едва хватает на одну маленькую и обычно недосказываемую до конца плутовскую сказочку. Провинциал из окраинного Ангулема, Растиньяк пришел побеждать столицу. Хороший завоеватель любит завоевываемое. У них роман, как у Растиньяка с Парижем. Российские провинциальные честолюбцы ненавидят Москву и легко дышат только в земляческих тусовках.

Бальзаковский герой начинал с помощи несчастному старику, отцу Горио. Здешние растиньяки только дорвутся до власти, первым делом наезжают именно на стариков, равно как и на прочих обездоленных и слабых. Один из ельцинских бледных новико́в и бедных йориков — С.К.Дубинин — увенчал свой растиньякизм, свою начальственную карьеру в Центробанке России тем, что, получая в числе прочих бенефиций 1 258 113 518 руб. 45 коп. годовых только по основному месту выплат, очередной финансовой махинацией в три раза сократил единственный доход каждого государственного нищего в стране.

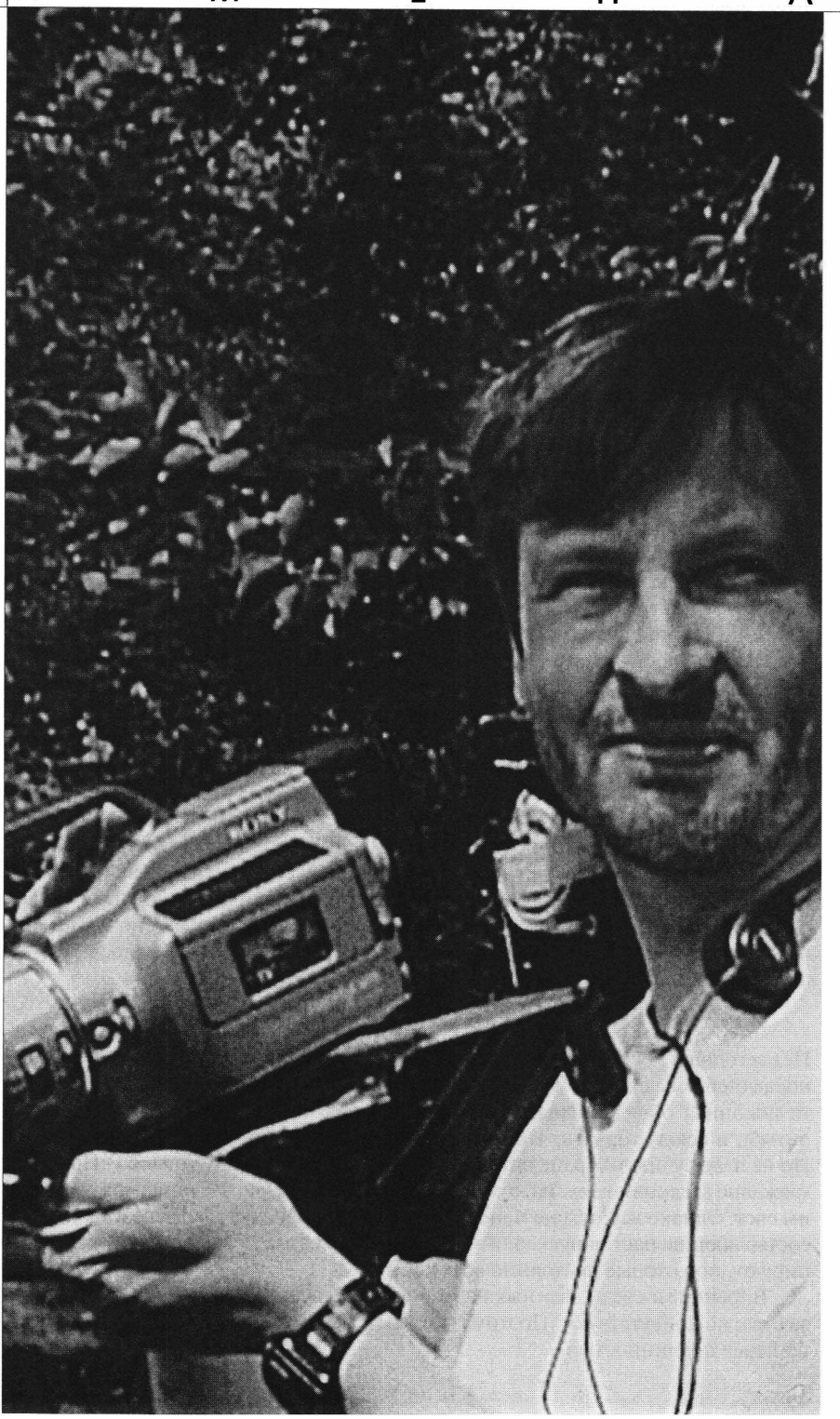
Эжен де Растиньяк достигал желанных целей, не теряя достоинства и помня о дворянской чести. Он не пресмыкался, не валял дурака, не переплескивался фруктовыми соками. Российские карьеристы — это дворня по крови, поэтому всегда прогибаются и ищут славы в амплуа «кушать подано». Источники их благополучия — кража и милостыня. Это домодельные розенкранцы и гильденстерны: их кладут за щеку, чтобы пропитались соками, а потом высасывают и выплевывают. Предвидеть такое развитие сюжета они не могут хотя бы потому, что Шекспир им без надобности, они больше по части восточных единоборств.

У нас классический растиньякизм не прививается не только в чиновничьей, но и в деловой среде. Какими молодцами до недавних перемен были «новые русские»! Все было при них — не подступишься. Но вот их слили, и они бесшумно легли, как аквариумные рыбки, на обнаженное дно. Казалось, что это яппи, а оказалось, что это гуппи.

Нет сегодня в России Смутного Времени, есть закат Старого Режима, конец его последней belle époque. Что дальше, неизвестно. Надеюсь, что не молчание, хотя исконная общенародная привычка постоянно болтать, чтобы не проговориться, и всюду торчать, чтобы не засветиться, тоже не подарок человечеству. Но не надо судить о стране по тем, кто в ней всегда на слуху и на виду. Прушные граждане заслоняют тех, на ком все держится, не только заслоняют, но и застят им свет. Однако всё, тем не менее, держится, а это значит, что держатся и люди, составляющие настоящую соль этой земли. Держатся те, которые сами не часто пируют, но которые постоянно всех кормят.

Впрочем, и среди званных на пир присутствуют призванные — не во множестве, но присутствуют. Поэтому можно не бояться самозванства: все бессильно перед подлинностью.

И М Е Н А



Ларс фон Триер

Ларс фон Триер — центральная фигура сегодняшнего европейского кино. Художник, провокационно откровенный и столь же демонстративно загадочный. Одинокий затворник, рискующий слыть лидером, создавать манифесты и призывать к единомыслию. Анархист и еретик, выводящий законы и правила, по которым следует жить искусству.
Журнал уже писал о последней картине фон Триера «Идиоты», взбудоражившей Канн, а после него и другие фестивальные и географические столицы («Искусство кино», 1998, № 10, 11). Каннской сенсацией стал и свод кинозаповедей «Догма 95», обнародованный фон Триером и его группой в фестивальной прессе. Сегодня мы публикуем текст этого документа, режиссерский комментарий к нему и к «Идиотам», воплотившим все предписания «Догмы», а также наблюдения критика газеты «Монд» Самюэля Блюменфельда о том, как фон Триер режиссирует свою повседневную жизнь и свое публичное поведение, о том, как он работает, о тех, кто его окружает.

Догма 95

«Догма 95» — это коллектив кинорежиссеров, созданный весной 1995 года в Копенгагене.

«Догма 95» имеет целью оппонировать «определенным тенденциям» в сегодняшнем кино.

«Догма 95» — это акция спасения!

В 1960 году были поставлены все точки над i. Кино умерло и взывало к воскресению. Цель была правильной, но средства никуда не годились. «Новая волна» оказалась всего лишь легкой рябью; волна омыла прибрежный песок и откатилась.

Под лозунгами свободы и авторства родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Эти работы были похожи на самих режиссеров, которые пришли, чтобы урвать себе кусок. Волна была не сильнее, чем люди, стоявшие за ней. Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция авторства с самого начала была отрыжкой буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!

Согласно «Догме 95» кино не личностное дело!

Сегодняшнее буйство технологического натиска приведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой. Но чем более доступным становится средство массовой коммуникации, тем более важную роль играет его авангард. Не случайно термин «авангард» имеет военную коннотацию. Дисциплина — вот наш ответ; надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм — фильм упадочный по определению!

«Догма 95» выступает против индивидуального фильма, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как *обет целомудрия*.

В 1960 году были поставлены все точки над i! Кино замордовали красотой до полусмерти и с тех пор успешно продолжали мордовать.

«Высшая» цель режиссеров-декадентов — обман публики. Неужто это и есть предмет нашей гордости? Неужто к этому-то итогу и подвели нас преслову-

тые «сто лет»? Внушать иллюзии с помощью эмоций? С помощью личностного свободного выбора художника — в пользу трюкачества?

Предсказуемость (иначе называемая драматургией) — вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажей есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим «высокому искусству». Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино.

Результат — оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви.

Согласно «Догме 95» кино — это не иллюзия!

Натиск технологии приводит сегодня к возведению лакировки в ранг Божественного. С помощью новых технологий любой желающий в любой момент может уничтожить последние следы правды в смертельном объятии сенсационности. Благодаря иллюзии кино может скрыть все.

«Догма 95» выступает против иллюзии в кино, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как *обет целомудрия.*

Обет целомудрия

Клянусь следовать следующим правилам, выведенным и утвержденным «Догмой 95».

1. Съемки должны производиться на натуре. Нельзя привозить никакого реквизита и бутафории. (Если какой-либо необходимый предмет в данном месте отсутствует, следует найти другую площадку.)

2. Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот. (Музыку использовать не следует, за исключением случаев, когда она возникает помимо вас — просто звучит на выбранной натуре.)

3. Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Следует не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм.)

4. Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается. (Если света недостаточно, следует обрезать сцену или добавить одну лампочку к камере.)

5. Комбинированные съемки и фильтры запрещены.

6. Фильм не должен содержать внешнее действие, экшн. (Убийства, оружие и т.п. исключаются.)

7. Временно́е и географическое отстранение запрещается. (Фильм имеет место здесь и теперь.)

8. Жанровое кино неприемлемо.

9. Формат фильма должен быть Academy 35 *mm.*

10. Имя режиссера не должно фигурировать в титрах.

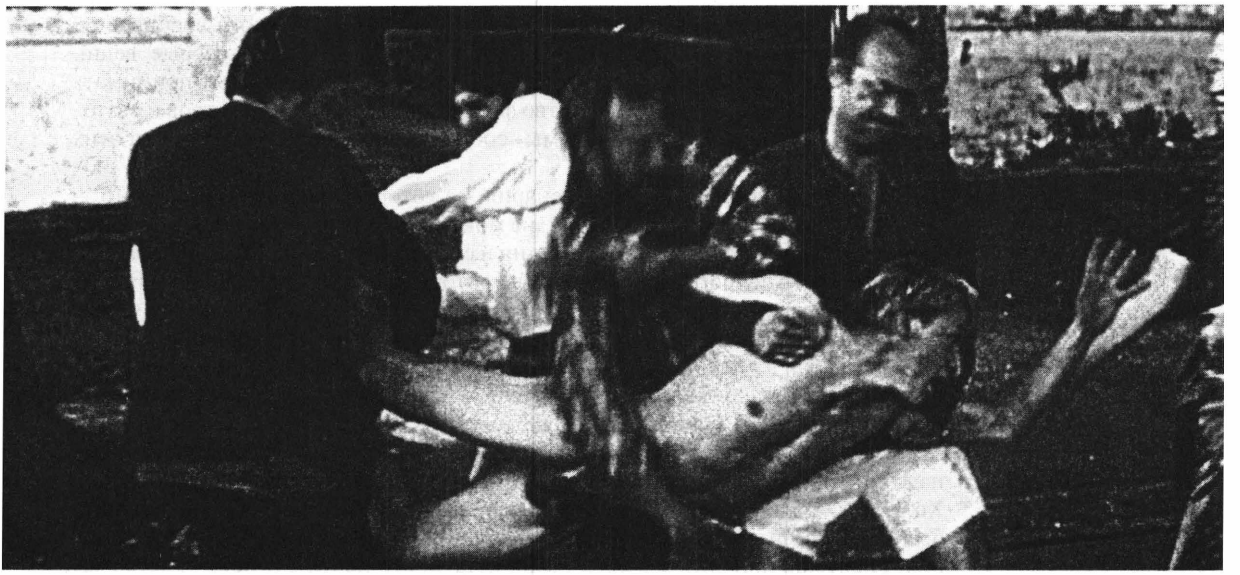
Отныне клянусь в качестве режиссера воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности. Моя высшая цель — выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми доступными средствами, не стесняясь соображений хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций.

Сим подтверждаю мой *обет целомудрия.*

Копенгаген, понедельник 13 марта 1995 года
От имени «Догмы 95»
Ларс фон Триер
Томас Винтерберг

Перевод с английского Нины Цыркун

Назад к утраченному простодушию



«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

Петер Эвиг Кнудсен. Насколько я понимаю, цель и «Догмы 95», и «Идиотов» состоит в том, чтобы отменить всяческую цензуру?

Ларс фон Триер. Вы сформулировали ее как нельзя более точно. И сразу определили и то и другое в соответствующий класс. Так что здесь и говорить больше не о чем...

Кинорежиссер Ларс фон Триер не склонен обсуждать свои художественные достижения устно; он предпочитает показать фрагменты из свого нового фильма «Идиоты», снятого в формате «Догмы», о группе молодых людей, которые самовольно вселились в большой пустующий дом в зеленом пригороде, чтобы повалять дурака, то есть натурально вести себя, как идиоты.

Петер Эвиг Кнудсен. Вы удовлетворены фильмом?

Ларс фон Триер. Очень удовлетворен. Мне хотелось наполнить его жизненным светом, и это удалось. Кое-кто говорит, что он дурацкий, и это правда, он таким и задумывался. Временами он просто катастрофически дурацкий — злобный, глупый, причем бессмысленно глупый. Но в нем есть и нечто кроме глупости.

Обращаясь к истории кино, я всегда ищу в ней свет и радость — то, что я хотел вложить в «Идиотов», то, что я вижу во французской «новой волне» и в том направлении, которое обозначаю как «лондонский свинг». Помните, как в одном из битловских фильмов они бегают по Лондону с огромной железной койкой? С «новой волной» в кино ворвался свежий ветер, вот и «Догма 95» задумывалась с тем, чтобы освежить атмосферу кино, помочь ему вернуть утраченное простодушие.

Петер Эвиг Кнудсен. Фильмом «Рассекая волны» вы хотели выжать слезы из женской аудитории, а на какую реакцию вы рассчитывали теперь?

Ларс фон Триер. «Идиоты» гораздо более сложный, более странный фильм, который должен забавлять и трогать, но при этом и по-серьезному волновать. В нем таится одна опасность: он жонглирует понятием нормы, балансирует между дозволенным и недозволенным. Если же вовсю девальвировать разумное, мир полетит ко всем чертям.

Петер Эвиг Кнудсен. Некоторые сцены, вероятно, приведут в негодование часть зрителей, но вряд ли такую реакцию вызовет картина в целом. Потому что ей присуща какая-то безобидность.

Ларс фон Триер. Выражаясь по-старинному, это самый политический из всех моих фильмов. На первый взгляд он о том, как мы относимся к умственно неполноценным и какую ценность они представляют собой в наших глазах. А если вникнуть поглубже, то речь идет о защите аномалии, отклонения от нормы.

Замысел «Идиотов» возник одновременно с идеей «Догмы». С одной стороны, заповеди «Догмы» родились из желания пересмотреть норму и правила, которым я никогда не изменял в силу своего культурно-левацкого воспитания. С другой стороны, они выражают стремление упростить некоторые вещи. В обычном кинопроизводстве вы всегда стеснены необходимостью принимать решения и контролировать множество факторов, вроде цветофильтров и светоустановки. Основное правило «Догмы» состоит в том, чтобы отказаться от этих обязательств.

Петер Эвиг Кнудсен. Вы автор сценария, на котором значится: «Писано 16 — 19 мая 1997 года». Но вы, разумеется, не могли сделать эту работу за четыре дня?

Ларс фон Триер. Именно за четыре дня и сделал. Вообще-то я заимствовал эту фразу у старого доброго маркиза де Сада, который сочинил «Жюстину» в Бастилии за две недели. Я уверен, что это правда. Конечно, я размял пару идей заранее, но ни строчки не записал, поэтому испытал дивное чувство, когда все сразу написалось, в один присест. Я даже не перечитал готовый текст — вы можете в этом убедиться, когда увидите, что в одном из эпизодов персонаж действует не под своим именем.

Раньше я писал сценарии годами, но в соответствии с правилами «Догмы» надо устраняться от самоконтроля. Главный ее смысл — стряхнуть с себя пыль. Хотя, может быть, «стряхнуть с себя пыль» звучит слишком легковесно. Точнее было бы выразиться так: сбросить с себя бремя. Занявшись улучшением сценария, рискуешь погасить запал. С нами, кстати, это почти случилось, когда мы вносили поправки в какие-то эпизоды, но в конце концов мы вернулись к оригиналу, и окончательный вариант фильма очень близок сценарию. Так что если бы мы лишились наслаждения или, по крайней мере, радости от процесса работы над «Идиотами», то проект провалился бы с треском.

Петер Эвиг Кнудсен. В предисловии к сценарию вы пишете о том, что стараетесь «избегать драматургии»...

Ларс фон Триер. Да, но это так же трудно, как стараться не дышать. Так что это всего-навсего игра слов; все, что ни напишешь, будет драматургией. «Догма 95» содержит несколько невозможных, парадоксальных правил, но ведь и некоторые религиозные догмы таковы.

Суть моей концепции драматургии состоит в стремлении освободиться от наиболее тривиальных, надоевших условностей, уйти от жесткой регламентации, не забывая о том, что кино — средство коммуникации. Джойс тоже хотел освободиться от жестких правил, но когда предмет совсем уж распадается на куски, с его помощью уже нельзя общаться. Я очень, очень люблю «Улисса». Но «Поминки по Финнегану» — это слишко сложно: чтобы читать эту книгу, нужно знать не меньше четырех-пяти языков и иметь солидное представление о природе самых разных культурных групп.

Петер Эвиг Кнудсен. Если сверяться со сценарием, заметно, что некоторые эпизоды фильма сымпровизированы.

Ларс фон Триер. Да, я провоцировал группу на импровизацию. Вообще я всегда обращаюсь с ней, как нянька или школьный учитель: «Ну-ка, покажите, чем вы дышите, на что способны!» И, конечно, ничего хорошего из этого не вышло, как всегда бывает в таких случаях. Актеров лучше всего держать в узде, а все их импровизации гроша ломаного не стоят. Во всяком случае, мы отбросили все придуманное на площадке вне плана съемок. Импровизация без плана — все равно что теннис без теннисного мяча.

Мой призыв к самостоятельному творчеству обернулся еще и крайне безответственным отношением актеров к дисциплине. Аналогичным образом провалилась и идея самообслуживания. В результате мы получили наихудший вариант коммунального житья — жутчайший беспорядок и отвратительную еду.

В конце концов мне пришлось выступить с установочной речью о свободе и ответственности.

Петер Эвиг Кнудсен. А идиотские трюки вы практиковали и вне съемочной площадки?

Ларс фон Триер. Да, мы начали это практиковать за несколько недель до начала съемок. И всем очень нравилось дурачиться. Мало-помалу группа уже не могла без этого обходиться. Все быстро привыкли, хотя поначалу чувствовали себя довольно неловко: как можно себя чувствовать, когда кто-нибудь пытается, подкравшись сзади, спустить с тебя штаны?

В конце концов дурацкие трюки стали получаться довольно натурально, так же как и нудистские сцены. Как-то я встретил всех голышом и объявил, что сегодня у нас будет нудистский день. Да, с этим у нас проблем не было.

Полтора месяца съемочного периода стали для меня самым сильным профессиональным опытом. В частности, потому, что в моих руках была видеокамера и я отснял 90 процентов фильма. Я все время был в заводе и почти не спал ночами.

Ларс фон Триер ищет в монтажном компьютере материал с двумя главными исполнительницами, работая с которыми, он использовал психотерапевтические

«Идиоты»

методы, чтобы вызвать естественное состояние страдания и снять кусок одним планом.

Петер Эвиг Кнудсен. Вы как-то сказали, что стараетесь как можно меньше репетировать, чтобы актеры не заставляли вас играть роль психотерапевта. А как теперь?

Ларс фон Триер. Только недоумок не боится актеров, но их нельзя обижать, а коли нельзя обижать, надо с ними подружиться. С годами меня все больше интересует эта часть работы.

Фон Триер находит в компьютере сцену в лесу, чтобы проиллюстрировать правила «Догмы».

Ларс фон Триер. В процессе съемок выяснилось, что правило «Догмы», согласно которому звук и изображение должны фиксироваться синхронно, весьма любопытно. Ведь первые звуковые фильмы снимались синхронно, и только потом звук и изображение «развели». Правило предполагает — я именно так его понимаю, — что можно ничего не делать со звуком и изображением после съемки. Это означает, что мы часто монтировали, отталкиваясь от звука, не от картинки, потому что если тебе нужен определенный звук, ты должен использовать соответствующее изображение, что дает странный кадр и в результате определенное смещение, зазор между звуковым рядом и изобразительным.

Снимая сцену в лесу, мы установили микрофон на дереве, чтобы получить ненаправленный звук. Это похоже на изобретение, правда? Подчеркнуть размытость звука — это очень незатейливый эффект, но оказалось, что его очень трудно добиться, потому что решать техническую проблему надо было исходя из конкретных обстоятельств, тут же, на месте. Многие эффекты, которые кажутся такими простыми, вдруг стали для меня опять сложными... Слышите, ведь только так и можно было это записать. После той съемки в лесу я словно заново родился, как будто я, с детства начав делать кино, вернулся к поэзии.

Петер Эвиг Кнудсен. Здесь еще музыка слышится — я не ошибаюсь?

Ларс фон Триер. Нет. Это гармоника, вроде тех, что можно было когда-то купить в магазине «Микки Маус». Звукоинженер смикшировал музыку и речь в процессе съемки. Когда мы завтра будем делать финальные титры, гармоника будет играть, пока мы их снимаем. *(Фон Триер находит сцену на лыжах.)* Еще одно правило «Догмы» — не приносить реквизит, но в доме мы нашли какие-то старые лыжи, захватили их с собой на трамплин в Холте и в разгар лета сняли катание на лыжах — вот вам вкратце вся «Догма». А собачий лай, который слышится здесь где-то вдали, в мои замыслы не входил, но неожиданно он оказался кстати! Правда, возможно, я единственный, кто находит удовольствие в этих штуках.

Петер Эвиг Кнудсен. И вам еще понадобился гэг с кремовым тортом во время чаепития в финальной сцене.

Ларс фон Триер. Да, Том Эллинг, мой старый оператор, всегда говорит про «грязные профессиональные штампы». Штампы бывают двух родов — грязные и приличные. Но грязные ничем не хуже приличных.

Петер Эвиг Кнудсен. Но идиотизм, дуракаваляние, нудизм прекрасно соответствуют желанию освободиться от контроля?

Ларс фон Триер. Да, таково было мое намерение, но фильм получился несколько непоследовательным, потому что группа не совсем справилась с задачей. Может, только Карен, героиня, до конца выполнила свою роль, и таким образом мораль фильма прозвучала. Мои фильмы стали в последнее время высоко моральными.

Петер Эвиг Кнудсен. И эта мораль...

Ларс фон Триер. Мораль заключается в том, что можно практиковать определенную технику — технику «Догмы» или технику идиотизма — хоть до второго пришествия, и ничего хорошего не получится, если у тебя нет глубокого страстного желания и необходимости это практиковать. Карен обнаруживает, что ей техника идиотизма нужна, и это меняет всю ее жизнь. Идиотизм вроде гипноза или эякуляции: когда хочешь — не имеешь, а когда не хочешь — имеешь.

Петер Эвиг Кнудсен. А сами вы в процессе работы над фильмом сделались еще большим идиотом?

Ларс фон Триер. Вряд ли это возможно... Нет, это скорее всего нечто вроде моей терапии: я годами сижу, изливая свои печали, громоздя всяческие гнусности по поводу своей матери — как она меня подвела и т.п., — но это не избавляет меня от моих страхов.

Петер Эвиг Кнудсен. А ваши фильмы и их успех не оказывают на вас терапевтического эффекта?

Ларс фон Триер. Я этого эффекта не чувствую. В прошлом году страхов было больше обычного... Но на личностном уровне каждый мой фильм — маленький памятник. А последний фильм стал очень дешевым (хоть и достался большим трудом) памятником. Сооружение таких памятников и есть сама жизнь, и это занятие трудно оставить... оно становится своего рода наркоманией.

Рекламный буклет к фильму «Идиоты», Канн-98

Перевод с английского Нины Цыркун

Крест и стиль

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРЖ КАГАНСКИ

«Идиоты»

— Я надену очки. Вот так. Буду похож на интеллектуала, как ты... Мне очень нравятся очки.

— Какое место занимало кино в твоем детстве, в юности?

— К двенадцати годам я уже хотел стать режиссером. Мой дядя снимал документальные фильмы, стало быть, кино было отчасти в наших семейных генах. Мальчиком я снимал небольшие фильмы на 8-*мм* пленке — это было гениально. Единственное, что меня тогда привлекало, так это техническая сторона процесса, и ничто другое. Я забавлялся с камерой в руках, у меня было столько возможностей...

— Кино интересовало тебя как зрителя? Или ты хотел открыть для себя новые фильмы, жанры, имена режиссеров?

— В детстве, конечно, нет. Я вовсе не был искушенным зрителем, осознанно выбирающим фильмы. Вспоминаю картину, оставившую след в моей памяти, — «Билли-лжец» Шлезингера, но кроме этого... Я не обращал внимания ни на авторов, ни на названия, но очень сильно чувствовал некоторые образы. Я хотел стать режиссером потому, что этого хотел, не вдаваясь в какой-то специальный анализ. Еще школьником я снимался в одном датском сериале и в течение трех месяцев был актером — восхитительное чувство. Позже бесплатно работал ассистентом на студии, старался оказывать услуги, чтобы внедриться в эту среду. Я был очарован кинематографом — очарован точно так же, как ребенок, обольщенный цирком. Обаяние цирка — это обаяние самого места, его атмосферы, а не какого-то, скажем, слона.

— Один из твоих педагогов по режиссуре, Кристиан Браад Томсен, рассказывал, что на занятиях ты сидел в наушниках. Для чего же ты ходил туда, если не слушал?

— О, я всего этого уже не помню... У меня не было никакого провокативного намерения. Просто я не любил учителей, никогда их не жаловал. Думаю, что от них нет никакого толку: все, чему они вас учат, в жизни не пригодится. Я не верю в преподавание, в педагогику. А только в постановку проблем, в сомнения, в умение задавать вопросы. Хороший педагог, на мой взгляд, именно этим и занимается, он говорит студентам: «Было бы интересно обсудить эту точку зрения,

не так ли?» Потом, вернувшись домой, ученики могут самостоятельно продумать вопрос. Съемки фильма требуют ничтожных способностей. Это, честно говоря, не труднее, чем опорожнить мусорный бак. Зачем же тогда какая-то школа?

— Ты говоришь, что снимать легко, но почему же тогда так мало дельных режиссеров, профессионалов?

— Я просто говорю о том, что очень легко овладеть техникой и подчинить ее себе. Это значит, что должно быть гораздо больше интересных режиссеров. Но существует настоящий бич киношкол — пиетет. Если чересчур уважительно относишься к кино и его прошлому, то сужается диапазон возможностей, а ты вечно ставишь один и тот же фильм, используешь одни и те же рецепты... Моя огромная претензия к школам состоит в том, что они учат уважать то, почитать сё... Я испытываю невероятную любовь, а не почтение к фильмам.

— Киношкола была необходима тебе для вхождения в профессиональную среду?

— Вот именно. Диплом позволяет вписаться в киносреду, особенно в такой стране, как Дания, где почти невозможно стать кинематографистом, не пройдя все ступени официальной иерархии. С этой точки зрения школа сыграла свою позитивную роль. Но вообще-то важно другое: надо знать, в каком направлении двигаться. Я себе точно не представлял, какие фильмы буду снимать, но был абсолютно убежден в выборе дороги, для меня это никогда не составляло проблемы.

— Какая же это была дорога?

— Ну, вроде той, по которой я шел в «Элементе преступления» и в следующих фильмах. *(Смеется.)* Я не представлял себе «Элемент преступления» в деталях, пока его не снял, однако я знал, какой тип изображения меня мог воодушевить, знал, что именно привлекало меня в кино, знал, куда вложить энергию, как использовать свое любопытство, — все это было мне совершенно ясно.

— Можно ли сказать, что для первого периода твоей биографии — от «Элемента преступления» до «Европы» — характерен преимущественный интерес к изображению, к визуальности, а не к содержанию, к теме, к повествованию?

— Могу точно сказать, что содержание, месседж меня совсем не занимали. Мне просто-напросто нечего было сказать! Мое кино рождалось благодаря глубокой любви к некоторым фрагментам тех или иных фильмов, которые мне запомнились. Например, во время учебы в киношколе я увидел «Зеркало» Тарковского — вероятно, мой самый мощный эмоциональный опыт в кино. Несмотря на то, что в первый раз я только несколько минут видел «Зеркало» по телевизору. Но каких минут! О... С тех пор я смотрел этот фильм раз двадцать и дошел до того, что не могу больше его пересматривать. Во всяком случае, сильнейшее эмоциональное воздействие, которое я испытал от «Зеркала», сравнимо с неким откровением, то был почти что религиозный опыт. Я себе сразу же признался: «Вот на что я хочу употребить свою жизнь. Я хочу умереть за такой тип изображения, во имя такого опыта!» Это даже не было связано с фильмом в целом, а только с одним странным эпизодом: доктор что-то обсуждает с женщиной, они сидят на заборе, потом падают, и он говорит: «Как приятно упасть с интересной женщиной». Фантастическая сцена. А про что этот фильм, что там за сюжет, я не знаю, я даже не уверен, что все понял. Но крохотные моменты откровения, как в этой сцене, меня потрясли.

— Ты помнишь премьеру «Элемента преступления» в Канне в 1984-м?

— Я помню ритмично повторяющийся звук в течение всего просмотра: пум, пум, пумпум, пум, пумпум... Это зрители, покидающие зал, хлопали креслами. *(Смеется.)* К финалу фильма нас, видимо, осталось максимум человек тридцать. Но я и не ожидал, что все досидят до конца, так что не был этим ни разочарован, ни подавлен. Со времен моих первых короткометражек я знал, что какой-то части зрителей мои фильмы очень нравятся, но большинство их ненавидит... Но в любом случае я абсолютно уверен в том, что делаю, и когда люди покидают зал, я склонен думать, что это их проблема, а не моя. *(Смеется.)*

— В Канне ты выделялся своей внешностью, появившись, как и все из твоей группы, с обритой головой.

— Иногда я перебарщиваю с провокацией, потому что очень не хочу, чтобы меня полюбили за что-то мне чуждое. Никогда я не хотел нравиться потому, что

воспитан и хорошо образован, — впрочем, я порой чересчур усердствовал в создании образа плохого мальчика. У меня строптивый характер, но с людьми, не обладающими властью, я всегда обходителен и приятен. И наоборот: чем большую власть они имеют, тем сильнее проявляются мои мятежные наклонности. Это, конечно, очень инфантильное, наивное поведение, но что поделаешь.

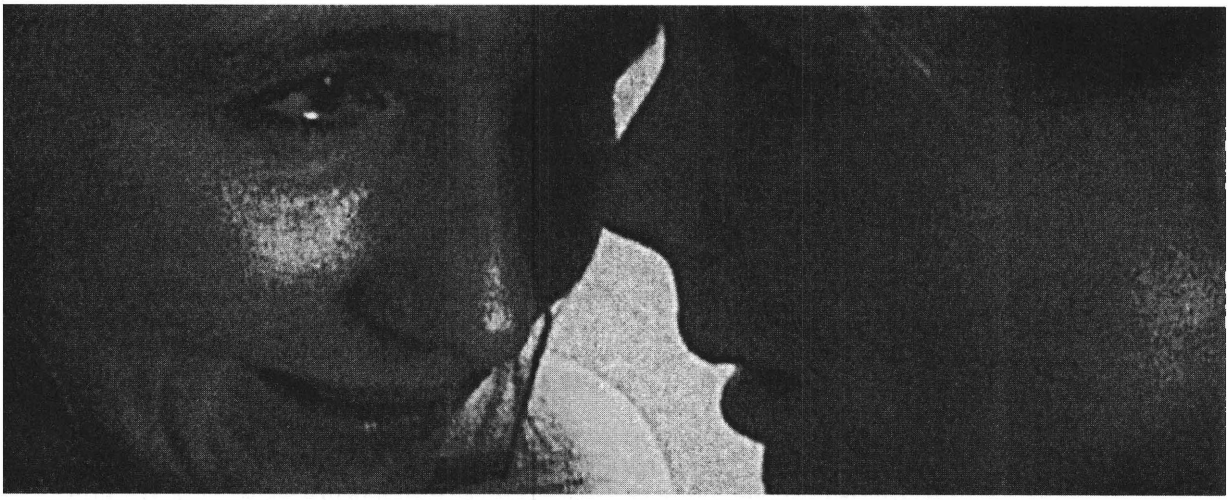
— «Элемент преступления» — очень мрачное, зловещее видение Европы.

— Европы? Не знаю... Да, происходит это в Европе, но... Безусловно, что фильм этот — некое видение. Видение чего — я не знаю, но это видение. *(Смеется.)* Это как Откровение Иоанна из Библии: не так легко сказать, о чем там в точности идет речь, но это известный фрагмент Книги.

— Считаешь ли ты, что «Эпидемия» и «Европа» — тоже фильмы, связанные по преимуществу с видением?

— Да, но с сильным уклоном в сторону повествования. Два этих фильма менее хаотичны, более просты по отношению к тому, что называется историей.

— Действие «Европы» приходится на конец войны, это 1945 год. Чем тебя привлекает это время? Представляется ли оно тебе точкой отсчета для понимания современного общества?



«Идиоты»

— Я никогда не думаю в таких категориях. То, о чем ты говоришь, есть типично профессорское рассуждение. *(Смеется.)* «Сюжет фильма будет такой-то и объяснит то-то...» Я не подхожу с такими мерками к искусству. Даже фильмы Кена Лоуча я никогда не смотрю, приговаривая: «Ах, как замечательно он показывает нам условия существования рабочих».

— Ты отказываешь всему, что вытекает из логики языка, что связано с понятийной системой анализа.

— Я не ищу того, что может быть высказано словами. Если что-то можно сформулировать, зачем тогда снимать фильм? А фильмы замечательны тем, что гораздо объемнее слов. Слова не мешают им преодолевать границы речи. С этой точки зрения меня могут заинтересовать любые картины, в том числе — по своему дискурсу — фашистские. Если какой-то фильм меня трогает, волнует, то мне наплевать, о чем он, — месседжем я не интересуюсь. В кино я ищу не слова, а совсем иное — независимую жизнь произведения. Но я все же уточню, что не являюсь рьяным поклонником фашистских фильмов и упомянул об этом только в качестве примера. *(Смеется.)* Итак, я плюю на то, о чем в фильме рассказано, — меня стимулирует лишь то, что он живет, вибрирует. Это трудно определить, но именно здесь сердцевина моих поисков. Вообще меня должно в фильме что-то зацепить, и это «что-то» раскрывает мне мир, которому я стремлюсь отдать все свои силы и способности. Ты словно бредешь по дороге, открываешь таинственную дверь и попадаешь в изумительный сад — вот какие чувства вызывает во мне кино. В точности как в «Алисе в стране чудес».

— Можно ли считать совпадением, что названия трех твоих первых фильмов начинаются с буквы «Е» (Element of crime, Epedemic, Europe)?

— Это было сделано умышленно. Мои фильмы образуют трилогии. Первые входят в трилогию о Европе и, следовательно, начинаются они с буквы «Е». Сейчас я занят трилогией «Золотое сердце»: «Рассекая волны» — первая часть, «Идиоты» — вторая. Название этой трилогии связано с персонажем детской книжки, с девочкой, имевшей золотое — доброе, щедрое — сердце. Как Бесс в «Рассекая волны», как главный герой «Идиотов».

— В 1995 году ты вместе с другими датскими кинематографистами создал «Догму 95», своего рода хартию, которая предлагает сверхрадикальное переосмысление принципов «новой волны» и определяет десять заповедей для режиссеров: «Съемки должны производиться на натуре; звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот; комбинированные съемки и фильтры запрещены» и т.д. Надо ли это воспринимать всерьез или ваши заповеди — шутка?

— Вовсе не шутка! Все это очень серьезно. Правда, я человек с юмором, и — что бы ни делал — юмор в большей или меньшей степени присутствует всегда. С этой точки зрения нечто юмористическое есть и в «Догме 95», но это не противоречит тому, что создавалась она всерьез. Короче, можно сказать, что «Догма» забавна потому, что воспринимается не как забава. Но ведь и к фильмам надо относиться очень серьезно. Почему бы в таком случае не снимать их по строгим правилам? Возможно, это действительно не лучшая идея, но так или иначе идея интересная. С правилами «Догмы» не возбраняется ни экспериментировать, ни выяснять, что же они нам дают, даже если потом надо будет выбросить их в мусорную корзину. Ясно также, что «Догма» — это и омаж, и римейк «новых волн», в особености французской. Сегодня все настолько выглядит застывшим, скучным, мертвым — по крайней мере, в кино, рассчитанном на колоссальное потребление. А с помощью «Догмы» мы надеемся слегка оживить, взбудоражить современный кинематограф.

— Режиссеры, принадлежавшие к новым волнам, использовали определенные системы и постановочные принципы, но не считали нужным кодифицировать это на бумаге, а значит, были лишены догматизма. Зачем же вгонять себя в жесткие рамки, зачем навязывать себе письменный свод законов о кино?

— Конечно, можно снимать и без писаных законов... Равно как и верить в Бога без Библии. *(Долго думает.)* Но сегодня все так легко, особенно в кино. А по правилам «Догмы» снять фильм сложнее — то есть труднее ловчить. И в этом вся суть «Догмы». Современное кино стало очень поверхностным, его самый большой недостаток состоит в том, что оно занимается надувательством: это же так просто — вылизать изображение, сопроводить фильм хорошей музыкой и т.д. Благодаря техническим уловкам больше ничего невозможно увидеть, кроме самих уловок! А если следовать правилам «Догмы», то использовать обычные приемы кинематографического обмана не удастся. Можно было бы сказать, что это своего рода очищение. К тому же «догма» — термин религиозный. И одновременно «Догма» — это провокация, некий способ говорить о кино и религии в одинаковых выражениях. Я, однако, думаю, что это благая провокация, поскольку кино есть религия или могло бы ею стать. Во всяком случае, для Карла Дрейера здесь разницы не было.

— «Догма 95» и твое обращение в католичество весьма яркие события. Они связаны между собой?

— Переход в католичество не столь важная веха в моей жизни. Я не ханжа, не религиозный безумец... Я понимаю, что, будучи сторонним наблюдателем, можно найти связь между смертью матери, моим обращением и т.п. Но я ведь не смотрю на все это со стороны, я не замечаю этих связей, я не трачу время на анализ всех моих решений, не знаю, почему я делаю что-то... Я просто это делаю, и все.

— Но ты тем не менее знаешь, почему перешел в католичество?

— В то время я был женат на католичке, и эта религия мне казалась привлекательной. Сейчас у меня четверо детей, что весьма по-католически, не так ли? *(Смеется.)* Но мои дети — от двух разных женщин, а это уже меньше согласуется с католичеством. *(Смеется.)*

— Почему именно католичество, а не протестантизм, иудаизм, буддизм или что-то еще?

— Для Дании это экзотическая религия, она сообщает множество вещей, которые у нас ассоциируются с южными странами. Например, у вас есть все эти святые, что для меня — по сравнению с протестантизмом — наполнено жизнью и воображением. У вас есть исповедь — на мой взгляд, очень практичная система, она исполнена здравого смысла. Это как психоанализ: вы идете к психоаналитику, чтобы рассказать о своих проблемах, и выходите, чувствуя некоторое облегчение. В сравнении с протестантизмом католицизм кажется более привлекательной и логичной религией, гораздо более близкой, доступной людям. Она позволяет вам чувствовать себя счастливыми, жить намного лучше, чем если бы вы были протестантами. Я, конечно, понимаю, что католицизм, как и все религии, может заставить испытывать чувство вины, но поскольку я не был рожден в этой религии, не был в ней воспитан, она меня не стесняет и чувством вины не обременяет. Время от времени я разговариваю со священником, но не хожу на службу, почти не бываю в церкви — короче, не веду себя как верующий католик. Но я крещен, и мои маленькие дети скоро будут крещены.

— О «Догме» думали как о возможной шутке еще и потому, что ее правила входят в полное противоречие с твоими фильмами — по крайней мере, с первыми: от «Элемента преступления» до «Европы».

— Да. В этом смысле правила «Догмы» созданы для меня, так как, работая над «Идиотами», я смог впервые снять фильм в естественных красках, не чувствуя при этом своей вины. Раньше цветные фильмы казались мне пошлыми, я был вынужден мухлевать с цветом, чтобы он отличался от стандартов «Кодака». Я хотел все контролировать. Именно держа все под контролем, я и начинал свою режиссерскую карьеру. А теперь — благодаря правилам «Догмы» — речь идет о том, чтобы как можно меньше следить за чем бы то ни было. Таков мой путь. Вот для чего были придуманы эти правила. Я как бы сказал себе: «Хорошо, ты хочешь контролировать цвет? Вот правило, запрещающее это делать. Ты хочешь контролировать звук? Вот правило, запрещающее это делать...» Законы «Догмы» служат тому, чтобы сбалансировать мои естественные инстинкты. Можно было бы провести параллель с моей жизнью: я хотел бы иметь такое же руководство к действию не только как режиссер, потому что испытываю ужасный страх в ситуациях, которые не могу контролировать. Я хотел бы приложить какую-нибудь догму к своим поступкам, хотел бы опереться на закон, объясняющий мне выход из положения. Скажем, «ты боишься того или сего? Не надо бояться, надо сделать!» Я, например, боюсь потерять во время болезни возможность владеть своим телом. Мне необходимо правило, указующее: «Никогда не пытайся контролировать свое тело; отныне ответственность за такой контроль тебе больше не принадлежит». Какое освобождение, какое приятное существование, если не надо нести бремя ответственности за свое тело и жизнь! Было бы чудесно. Таковы мои жизненные цели: избавиться — насколько это возможно — от необходимости все контролировать, избежать ответственности. Если б я этого достиг, то бросил бы кино и жил бы счастливо, в свое удовольствие.

— Легко ли придерживаться всех правил «Догмы»?

— Невозможно! В этом смысле «Догма» сравнима с Библией или десятью заповедями, которые нельзя соблюсти. *(Смеется.)* Это как слова, оканчивающиеся на «изм», — лучше уж сразу уступить. *(Смеется.)* Но невозможность придерживаться правил вовсе не означает, что не надо их иметь. Они организуют жизнь, даже если люди не следуют им. Евреи не имеют права пользоваться электричеством в субботу, но они обходят закон, чтобы посмотреть телевизор. Это делает людей изобретательными. «Догма» заставляет думать, соображать по поводу каждой детали, и это доставляет радость на съемках, когда надо решать множество мелких проблем. Все это возвращает нам незаемную поэзию кино, чистоту ощущений, обеспеченные выбором скромных выразительных средств.

— «Идиоты» — по сравнению с твоими предыдущими фильмами — совсем другое кино. Здесь больше внимания уделено истории, персонажам и языку, нежели изображению, визуальности.

— В этом фильме нет изображения, по крайней мере, его нет в смысле отшлифованной картинки. 90 процентов кадров снято мной с помощью малень-

кой видеокамеры. В качестве инструмента это гениально. Мы сняли материал на 130 часов, и было совершенно очевидно, что многие кадры не будут использованы. «Идиоты», несомненно, мой самый политический фильм. В нем есть политическое, социальное измерение... Надеюсь также, что это забавный фильм, хотя признаю, что порой он действует угнетающе. Я много работал с актерами, мы делали странные вещи. Иногда обсуждали психологию героев ночь напролет, плакали... Таких психодрам во время съемок было немало, и это замечательно. Я себе говорил, что наверняка Кассаветес работал точно так же.

— Кино как семейная терапия?

— Да, можно и так сказать. Зачастую мы работали обнаженными. Я снимал нагишом. Это было шикарно, словно возвращение в 70-е, к ценностям моей молодости. *(Смеется.)*

— Знаешь ли ты современное кино? Что-нибудь, кроме фильмов Кена Лоуча?

— Нет, нет, совсем не знаю. *(Смеется.)* Моя громадная проблема состоит в том, что для меня мучительна сама мысль о кинотеатре. Из-за клаустрофобии. И хотя это было всегда, в последние годы страхи усилились. Я смотрю фильмы только на видео и по телевизору. Может быть, еще и потому, что современное кино меня не слишком занимает. Существует масса композиторов, никогда не слушающих музыку других. Не думаю, что я эгоцентрик, — ведь я наблюдаю жизнь и снимаю фильмы.

— Пытаешься ли ты вылечиться от своих фобий или решил с ними примириться?

— О, я хотел бы выздороветь; меня лечат, хотя без особых результатов. Я хочу жить, не летая в самолетах, но вообще-то я не слишком счастлив со своими неврозами. Я обуреваем всеми возможными типами страха. В особенности же не могу избавиться от ощущения, что жизнь — это всего лишь чудовищный мрачный розыгрыш. К чему жить, если все равно должен умереть? Я смотрю на прохожих, приговаривая: «Какая жалость, этот умрет через два месяца, этот — через два года, а этот — через десять лет; и мои дети тоже умрут...» Но столь мощное гнетущее чувство развивает воображение... Имея обожаемых детей, шестимесячных близнецов, очаровательную молодую жену и т.д., думать обо всем этом довольно странно. Хотя, возможно, это возрастное. Мне сорок один год, и я себя чувствую очень старым.

— А съемки не помогают тебе справляться со страхами?

— Да, но в этом есть и свой негативный смысл. Во время работы мрачные мысли действительно улетучиваются. Значит, чтобы забыться, я должен работать, работать, работать... А когда я не работаю, у меня депрессия... Работа не лечит. Она как опиум — помогает на какое-то время, но, возвратившись после съемок на землю, я чувствую себя еще хуже, чем раньше.

— «Королевство» имело колоссальный успех в Дании. Сняв «Рассекая волны», ты получил международное признание. Но ты уверяешь, что успехом трудно распорядиться.

— *(Смеется.)* Да. Теперь мне надо бы снимать очень плохие фильмы. Быть может, «Идиоты» начнут этот новый период. Для меня позиция аутсайдера намного предпочтительней чемпионской. Но международный успех, особенно в Канне, мне необходим. «Элемент преступления» ненавидели в Дании все. Если бы его не показали в Канне, я бы, возможно, никогда больше не снимал. Канн помог мне найти деньги для следующих фильмов.

— Ты продолжаешь работу над проектом «Измерение», который должен быть закончен к 2024 году?

— Да, но это очень трудно. Трудно писать по небольшому сценарию в год. Единственное, в чем я убежден, — это будет очень странный фильм. Предполагаю закончить его в 2024 году. Но сегодня не могу гарантировать, что доживу до этого времени.

Les Inrockuptibles, 1998, № 152

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

САМЮЭЛЬ БЛЮМЕНФЕЛЬД

Ларс фон Триер, главный идиот

«Идиоты»

Ларс фон Триер — невротик. Этот диагноз был с уверенностью поставлен в 1996 году, когда в Германии, на пути в Канн — где его ждали, чтобы отпраздновать триумф фильма «Рассекая волны», — он заявил, что поворачивает назад, домой. Но перечень психозов фон Триера маскирует самый главный из них. Ларс — блестящий деловой человек, дальновидный организатор, не имеющий себе равных по таланту объединять людей. Он вдохновитель Zentropa Entertainments ApS, маленького Голливуда на севере, находящегося в бывшем военном лагере в предместье Копенгагена. Многие датские киностудии расположились в печальных одинаковых бараках, сгрудившихся здесь, словно ульи.

Фон Триер изменился. Он уже не прикрыт шотландской юбочкой и не носит ботинки от Доктора Мартенса, в которых еще недавно вышагивал по фестивалям... Фон Триер унаследовал черты, свойственные миллиардерам: вкус к предпринимательству и страсть к замкнутому неприступному пространству, где он может отдаваться своим фобиям.

Создав кинематографический манифест «Догма 95», он собрал вокруг него секту синефилов. Три режиссера образуют первый круг посвященных. Это Серен К. Якобсен, Кристиан Левринг и Томас Винтерберг, соредактор хартии, чей фильм «Семейный праздник» был представлен в каннском конкурсе 1998 года. Как бы ни стремилось содержание «Догмы» выглядеть по-христиански, как бы ее десять заповедей (запрет на черно-белую съемку, на съемку в павильоне и т.д.) ни соответствовали «Обету целомудрия», речь идет о неотразимой идее маркетинга. Идеальная структура кинематографического проекта, понятная всем, доступная первому встречному, замешанная на мистическом предощущении Нового тысячелетия, готова соблазнить тех, кто забыл о том, что означает поэтическое искусство.

«Мы не зависим от Ларса, — уверяет Томас Винтерберг, — но должны им гордиться. «Догма» позволяет создать братство, и Ларс — один из наших братьев. Мы хотим, чтобы к нам присоединились другие режиссеры». Подобно всем сектам, пекущаяся о признании «Догма» стремится рекрутировать в свои ряды все новых и новых членов. Так, семи режиссерам, среди которых оказались Бергман и Кубрик, были разосланы уведомления, призывающие их воссоединиться с датским братством и подчиниться десяти заповедям киноискусства.

Но «Догма» может и наказывать. Причем с жестокостью, которую еще предстоит оценить. «Я согрешил, — признается Томас Винтерберг, — нарушив в своем последнем фильме одну из заповедей, теперь мне надо объясниться».

Zentropa недаром бывший военный лагерь: легко представить себе в одном из ее ульев комнату пыток, предназначенную для режиссеров-еретиков.

«Ларс очень рационален, — рассказывает Вибек Виндлов, продюсер фильмов «Рассекая волны» и «Идиоты». — Он никогда не станет требовать больше, чем ему необходимо. Его провокативный образ есть своего рода средство оградить себя от других. У него и грандиозный талант, и выдающееся чувство рынка. Он столь же интересуется жизнью фильма после съемок, как и собственно съемками».

Фон Триер страдает болезнью, присущей всем монархам с неограниченной властью, — паранойей. Режиссер боится всего: летать на самолете, ездить на поезде, он боится нападения лебедя во время плаванья на своем каяке, он также боится обрезания. «Невероятно, но я очень боюсь операции. Едва вы родились, как вас уже укладывают на кушетку. Удивительно ли, что среди психоаналитиков столько евреев? Я долго думал, что я еврей по отцовской линии, но это не так».

Больше всего на свете Ларс боится умереть. «Он так сосредоточен на том, чтобы контролировать свое тело, — объясняет Вибек Виндлов, — что рискует от этого скончаться. В «Рассекая волны» была сцена, в которой Бесс говорит, что ее молитвы повинны в несчастье, случившемся с мужем, ведь она так хотела, чтобы он вернулся. Ларс одержим идеей смерти. Возможность заболеть вселяет в него ужас. Страх передвижения — еще одна его фобия, но наименее опасная».

В дневнике, который Ларс вел во время съемок «Идиотов», он пишет: «Я... я практически перестал копаться в своих испражнениях. Жаль только, что меня охватило беспокойство по поводу опухоли мошонки, хотя сейчас я готов об этом не думать. Все это довольно тяжело».

Чтобы попасть на этот раз в Канн, Ларс фон Триер спокойно сядет за руль. Он положит свой каяк на крышу машины, чтобы воспользоваться любой речушкой по дороге, надеясь, что не встретит там воинственного лебедя. «Он сделает над собой усилие, чтобы приехать и дать несколько интервью, — говорит Кристель Хаммер, ответственная за связи с общественностью с самого начала карьеры фон Триера. — Он поедет очень медленно, время в пути займет целую неделю, но, я думаю, он справится с этим лучше, чем когда он был в Шотландии и отправлял E-mail датскому министру иностранных дел, извещая его о новых потрясающих наживках, которые Ларсу удалось насадить на рыболовный крючок».

В галактике фон Триера Кристель Хаммер играет, быть может, самую абсурдную роль. Ее работа состоит в том, чтобы отвечать на звонки журналистов и объяснять им, почему режиссер отказывается говорить.

Это Кристель настойчиво советовала своему клиенту надеть смокинг и подняться по каннской лестнице на премьеру «Элемента преступления». Это она заметила, что он все-таки явился во Дворец фестивалей в кожаной куртке, обритый наголо и в кепке, повернутой козырьком назад. Это она обязана была защищать его от датской прессы, жадной до подробностей его второй женитьбы и пораженной тем, как он разъясняет шведской прессе мельчайшие детали своего нового брака. А фон Триер не подозревал, что датские журналисты читают шведские газеты.

Ларс фон Триер — идиот. И его последний фильм, удачно названный «Идиоты», не преминул это подчеркнуть. «В моем фильме идиотизм обозначает всякого рода странности. Идиоты — это группа молодых людей, собравшихся в загородном доме, чтобы поупражняться в идиотизме, исследуя таким образом скрытые смыслы этого состояния». Подобно Флоберу, фон Триер с восхитительной серьезностью предъявляет разные типы кретинского поведения.

Отрезанный от реальности узник замкнутого пространства, возведенного собственными усилиями, Ларс фон Триер давно превратился в вымышленного персонажа. Датского режиссера трудно увидеть. В лучшем случае вы будете терпеливо ждать в гостиничном номере телефонный звонок, который, может, никогда не раздастся.

«У него хорошая память, — говорит Кристель Хаммер. — Чтобы ответить на какое-нибудь предложение, ему иногда требуется целый год, но в конце концов он честно выполняет свои обязательства».

Каждый человек из его окружения непременно расскажет о Ларсе фон Триере какой-нибудь анекдот... «Когда мы снимали «Королевство», — говорит оператор Эрик Кресс, — актеры не должны были знать, снимаю я их или нет. Ларс вообще запретил мне с ними встречаться. Я даже не знал, что они будут делать в том или ином эпизоде».

«Я ничего не организую», — признается Карстен Хольст, ассистент фон Триера. Блестящее подтверждение этого признания — неслыханный беспорядок в машине Хольста. Даже мусорные баки порой выглядят лучше. «Ларс убежден в моем врожденном таланте устраивать бардак, и он меня выбрал именно за это. Его чувство юмора меня удивляет. Когда певица Бьорк пришла к нему со своим ассистентом, Ларс — чтобы продемонстрировать, для чего нужен ассистент, — попросил меня вымыть посуду». Актер Йенс Альбинус вспоминает о работе в «Идиотах»: «Мы собирались и импровизировали. Я совершенно не понимал, что происходит, и даже сказал помощнику режиссера, что обо мне забыли. Потом Ларс меня позвал. Он говорил о разных способах изображения дурака, о том, как залезать на деревья. Затем объявил, что я получил роль. Я играл круглого идиота, самого главного среди других».

Ларс фон Триер стал свого рода Кайзером Сезе, мифическим гангстером, о котором все слышали, но никто не видел, — он символизирует абсолютное зло в «Обычных подозреваемых» Брайана Сингера. Фон Триер уже сделал своих «Обычных подозреваемых» в «Элементе преступления». Там полицейский шел по следу убийцы маленьких девочек, с которым он в конце концов идентифицировался, хотя по мере расследования существование этого преступника становилось все менее и менее вероятным. «Элемент преступления» был первым автобиографическим фильмом режиссера. В нем он заранее предупреждал о том, что искать с ним встречи бесполезно. И был прав. Ларс фон Триер живет в загородном доме с женой, детьми и собаками: кто же решится увидеть обычного датчанина, владеющего стаей бульдогов, готовых загрызть первого встречного? Ларс фон Триер — верующий католик — слушает группу «АББА» и Элтона Джона, любит плакаты Дюбонне и русские фильмы 30-х годов, Жюля Верна и слащавые романы, Бергмана и Дона Камильо, влияние последнего в картине «Рассекая волны» особенно очевидно...

Можно было бы предположить, что Ларса фон Триера не существует. Во всяком случае, для простых смертных . «Имя режиссера не должно фигурировать в титрах», — наносит удар десятая заповедь «Догмы». Случается, однако, что и фон Триер раскрывается. Вот он в столовой студии Zentropa приткнулся где-то рядом с игрой «Детский футбол» (мячики его сделаны из пластмассы, а не из полагающейся пробки, и правила запрещают малейший контроль со стороны игроков), склонившись над тарелкой с колбасой сомнительного вида. Хотя наверняка есть на этом свете места, которые больше подошли бы его величеству...

Крещение его детей назначено на завтра; по этому поводу он охвачен добродушным мистическим чувством. Оно проявляется, когда речь заходит о ереси («Принципы «Догмы» существуют для того, чтобы их применять, а также нарушать. Я думаю, это как с использованием электричества в шаббат: вы его включаете, но в глубине души знаете, что это запрещено»), о человеческой общности («Когда вы являетесь частью сообщества, то играете некую роль. Я выбрал роль раввина»), о психическом здоровье («Я обещал в этом году быть в Канне. И подготовил свою психику к тому, чтобы это сделать»).

Le Monde, 1998, Mai, numero spécial

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ДМИТРИЙ УХОВ

Алексей Айги: ближайшее будущее

Алексей Айги и его ансамбль «4:33» — в моде. Да и впрямь, есть ли еще в Москве человек, который с той же самой программой может выступить (и выступает) и в Рахманиновском зале Московской консерватории (реже), и в каком-нибудь ночном клубе (чаще)? Да еще, почти не меняясь, озвучивать, в сущности, одной и той же музыкой какую-нибудь ярмарку тщеславия вроде церемонии вручения премии ТЭФИ и чтения поэтов-концептуалистов на авангардном фестивале «Альтернатива»?

В нашем кинематографе у Айги есть шансы занять то место, которое прочили Антону Батагову после выхода «Музыки для декабря» Ивана Дыховичного. Шансы, конечно, чисто теоретические — музыкальный кругозор «новой (в смысле — постперестроечной) киноволны» не менее консервативен, чем во времена не столь отдаленные, не говоря уже о современном Голливуде. Похоже, в ближайшем будущем у нас только одна альтернатива — либо опереточные куплеты Владимира Дашкевича, либо монументальный нью-эйдж Эдуарда Артемьева (музкомедии с поп-музыкантами во всех амплуа, от сценаристов до героев-любовников, не в счет). По сути дела, за исключением пары короткометражек и «Страны глухих» Валерия Тодоровского, вся работа лидера ансамбля «4:33» в кино сводится к музыкальному сопровождению (вживую) немых фильмов — жанру, бесспорно, востребованному в последние годы, но для текущего кинопроцесса все-таки маргинальному.

А между тем именно благодаря этому жанру Алексей Айги, возможно, сделал главный шаг в сторону композиции от... От импровизации. Алексей Айги начинал со спонтанной композиции — импровизации во вполне академическом духе.

В начале 90-х я уже вел до сих пор продолжающийся на Радио-1 (тогда это была главная в стране Первая программа Всесоюзного радио) цикл «Контрасты — от фольклора до авангарда» и получал довольно много писем от начинающих музыкантов (занимающихся в основном тем, что сейчас называют «прог-роком», но тогда по инерции называли авангардом). Однажды позвонил молодой человек, обладатель фамилии, хорошо известной в кругах недавнего литературного андерграунда. Честно говоря, именно из-за фамилии я его запомнил: все знают, каков процент графоманов в редакционном самотеке. Но записи молодого скрипача Алексея Айги сразу же произвели на меня впечатление — это были миниатюры в духе поставангардной «новой простоты», не без влияния, как мне показалось, Арво Пярта (позднее Айги признался, что сочинений Пярта в то время практически не знал). Параллельно через мою программу пытался найти единомышленников еще один молодой и серьезный музыкант — гитарист Олег Липатов (сейчас он известен больше как аккомпаниатор актера Александра Филиппенко). Я свел их друг с другом, и в результате возник дуэт, от которого, увы, остались только два номера из цикла «Импринтинг» на компилятивном компакт-диске (New Age. The Trip) —

одном из тех, что составлял Андрей Сучилин, наместник Роберта Фриппа («Кинг Кримсон») в России, лидер «До мажора», известной команды эпохи рок-лаборатории.

В 1994 году я предложил дуэту выступить в программе престижного фестиваля музыкального авангарда «Альтернатива» и ждал, естественно, импровизационных диалогов — потока коллективного подсознательного, включающего все — от электрических шумов электрогитары в стиле Джими Хендрикса до уверенных мелодических жестов скрипки.

Но Айги отнесся к делу более чем серьезно — он сочинил довольно масштабную композицию In memoriam, которую посвятил памяти польского композитора Витольда Лютославского, для чего привлек еще нескольких исполнителей. Композиция была слегка стилизована под известную в авангардных кругах «Траурную музыку» Лютославского (в свою очередь, посвященную памяти Белы Бартока и тоже лишь слегка намекающую на «Музыку для струнных, ударных и челесты» венгерского классика) и весьма профессионально сочетала свободные импровизированные каденции с выписанной нотами ансамблевой фактурой (которая благодаря электрогитаре фактически превращалась в оркестровую). Композиторский дебют Айги был встречен более чем сочувст-

Алексей Айги
Фото М Горелика

венно, ансамбль из «одноразового» превратился в более или менее постоянно действующий, автор этих строк подыскал ему название (вслед за концептуальной вещью Джона Кейджа, в которой за 4 минуты 33 секунды сами музыканты не играют ни ноты). In memoriam и «Импринтинг» были опубликованы в немецком звуковом журнале Bad Alchemy, на «Альтернативе»-95 ансамблю «4:33» доверил премьеру своих «Танцев Кали-Юги» авторитетный композитор и теоретик духовной музыки Владимир Мартынов, Антон Батагов исполнил с ансамблем свой Riverside Drive и привлек «4:33» к записи саундтрека «Музыки для декабря».

В отличие от исполнительских минималистских коллективов, ансамбль «4:33» играет не только свою музыку, но и, скажем, музыку японского классика XX века Тору Такемитсу, довольно далекую по стилю от минимализма. И близкую — эксцентричного британца Стива Мартленда. Особенность минимализма, идущая от практики джаза, в том, что композитор всегда создает свой исполнительский аппарат. Вслед за Дюком Эллингтоном Майкл Найман, Филип Гласс, Стив Райх, композиторы венгерской «Группы 180» могли бы повторить: «Я играю на оркестре». И чужую музыку — как свою. Аранжируя, приспосабливая ее к своим возможностям и вкусам. Так, для «4:33» Айги обрабатывает несколько пьес из цикла «Микрокосмос» упоминавшегося уже Белы Бартока.

Ансамбль «4:33» становится завсегдатаем художественных акций — от хэппенингов до литературных вечеров, — регулярно получает предложения от клубов артистической богемы, у него складывается свой круг поклонников, и, соответственно, ему угрожает опасность превратиться в поставщика этакой «попмузыки не для всех».

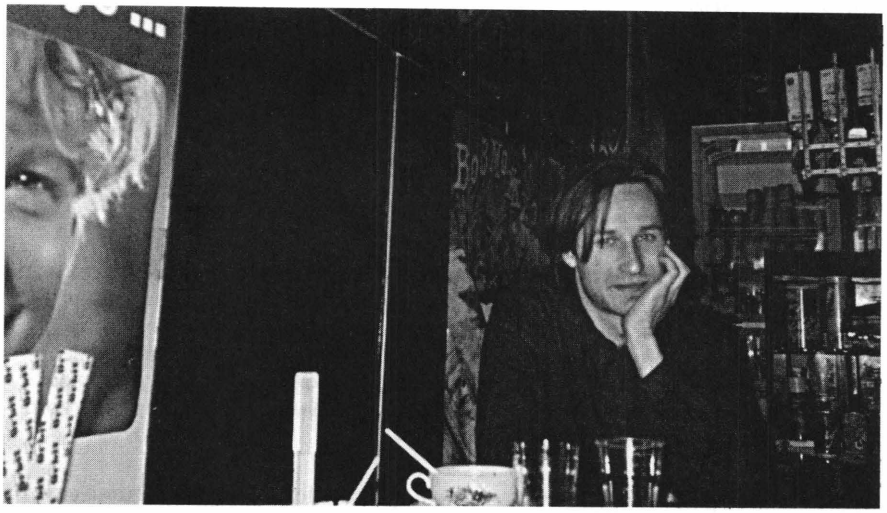
Но весной 1996 года — как мне уже доводилось вспоминать в «Искусстве кино» — я рекомендовал Айги и Батагова для участия в фестивале «Берлин в Москве». Однозначно удачная работа Айги с «Метрополисом» Фрица Ланга была интересна еще и тем, что Айги впервые расширил свой коллектив до размеров камерного оркестра (партию фортепьяно исполнял блестящий виртуоз Михаил Дубов) и попробовал себя в крупной форме.

Онтологическое родство «движущихся картинок» и музыкального репетитивизма (более точное название минимализма) — постепенное, развернутое во времени изменение одной первичной «формулы-клетки». Именно в минимализме музыка масштабно ощущает себя как временная субстанция — Vexations предшественника минималистов Эрика Сати могут длиться до восьми часов. Айги становится настоящим минималистом-репетитивистом, сочинителем и фактически начинает вторую жизнь — композитора, а не только руководителя группы музыкантов, реализующих его заготовки непосредственно в процессе исполнения. Появляются композиции для концертного исполнения Loft, Re-Mi-X, «Музыка для малого зала». И, что не менее важно, благодаря кино (а также фестивалю «Альтернатива» и циклу «Немое кино — Живая музыка» в центре «Столица») деятельность ансамбля «4:33» не сводится к клубному развлечению.

Айги действует и помимо ансамбля — участвует в джазовом «Оркестре московских композиторов» (существует компакт-диск, записанный с этим оркестром на фестивале в финском городе Пори) и даже выступает в группе Александра Ф. Скляра.

В 1996 году — опять же на «Альтернативе» — возникает «Русско-германский композиторский квартет» с участием двух русских — Алексея Айги и Ивана Соколова (пианиста-композитора, живущего в Кёльне) — и двух немцев — бывшего музыкального руководителя Кёльнского радио WDR Манфреда Нихауза и пианиста-композитора, одного из лидеров немецкой альтернативной музыки Диттмара Боннена.

Компакт-диск этого квартета «Не только для...» выпущен престижной британской компанией Leo Records. Старинный жанр quodlibet — своего рода то, что авангардисты играют для себя на досуге. Ну, и для публики, если она захочет слушать. Впрочем, охотники услышать, как такая «пестрая банда» исполняет не только Фрэнка Заппу и Джима Моррисона, но и собственные упражнения на тексты Даниила Хармса, всегда найдутся...



Алексей Айги

Айги прошел путь классического минималиста. После тотального разрушения минималисты первыми, еще до эры постмодернизма, начали «собирать камни», точнее, отдельные фрагменты-кирпичики и обстоятельно изучать их, рассматривая буквально со всех сторон. Все минималисты первого поколения прошли стадию концептуализма, когда вместо самого произведения демонстрируется его концепция — перформанс, хэппенинг. Айги, между прочим, еще и художник, и превращение неисполнительских искусств в зрелищные для него вполне органично. Однажды в фойе Дома художника он и известный смоленский художник-нефигуративист и виолончелист Влад Макаров по очереди рисовали картинки и потом интерпретировали их как графическую музыкальную нотацию.

Но в музыке Айги (и здесь вновь вспомним о влиянии кино) уже постмодернист. Для минималистов-основоположников Филипа Гласса и Терри Райли текст не более чем текст. Для поколения Майкла Наймана и Джона Адамса постмодернистская аллюзия — основной прием. У Адамса в опере «Никсон в Китае», например, лейтмотив из «Золота Рейна» намекает на знаменитый заплыв председателя Мао. У Айги в саундтреке к «Дому на Трубной» Бориса Барнета не менее герметичный интертекстуальный диалог. Например, сцена с гусями сопровождается не только легко различимым мотивчиком из «Школы для фортепьяно» «Жили у бабуси два веселых гуся», но и инверсией темы адажио из «Лебединого озера». В общем, по всем русским правилам, получаются иронические «гуси-лебеди». Любовный треугольник иллюстрируется ритмической поступью «Дон Жуана», бытовая сцена — почти баховским хоралом. Причем сделано это так, что двойной смысл становится ясен не только искушенному в классической музыке зрителю.

Алексей Айги и ансамбль «4:33» легко идут на контакт со всеми видами музыкальной альтернативы — компакт-диск Falls записан с ди-джеем Кубиковым (после прямого эфира с автором этих строк на, увы, не существующей больше «Суб-станции»), «Сказки сестер Гримм» с дуэтом «Не Те» — бывшими солистами ансамбля Дмитрия Покровского. Последняя работа в звукозаписи — компакт-диск «Сердца 4 и 33» — в основном состоит из киномузыки и дружеских шаржей на «джазок», Фрэнка Заппу и... классиков минимализма. Алексей Айги, похоже, готов, смеясь, расстаться со своим минималистским настоящим. Если и ему, и нам повезет, мы вскоре узнаем, каково его ближайшее будущее.

АЛЕКСЕЙ АЙГИ:

«Живое музицирование ничем заменить невозможно»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Об Алексее Айги говорят: «Он сладостно терзает скрипку». Двадцатисемилетний Айги — сын выдающегося поэта-авангардиста Геннадия Айги, скрипач-виртуоз, руководитель ансамбля с диковинным названием «4:33», автор многих композиций, исполняемых этим коллективом. И хотя знатоки-меломаны давно уже пристрастно следят за творчеством музыканта, массовой аудитории он стал известен после премьеры фильма Валерия Тодоровского «Страна глухих».

Сергей Анашкин. Леша, прокомментируй, пожалуйста, свой послужной список кинокомпозитора. В нем кроме «Страны глухих» числятся также неизвестные мне украинская и английская ленты.

Алексей Айги. Украинский фильм называется «Зимние кутежи». Картину про моего отца снимали его друзья, киевские документалисты. Дело было в 1992 году. Я как раз сделал свою первую запись. В домашней студии, с небольшим струнным составом. Фонограмма понравилась — мою музыку взяли в фильм. И распорядились ею так, как сочли нужным. Вторую картину — игровую короткометражку «Сердечные дороги» — в 96-м сделала на собственные деньги английская барышня Кейт де Пюри. Снимались в фильме самые примечательные фигуры нашей тогдашней столичной богемы — Рената Литвинова, Петлюра и т.д. Искали композитора — кто-то порекомендовал меня. Да, был еще дипломный фильм вгиковского выпускника Михаила Крылова «Свойства девятки». Такое черно-белое экспрессионистское кино. В нем немного музыки, да и та по большей части написана ранее — не было возможности собрать исполнителей и сделать новую качественную запись.

И все же по-настоящему серьезными работами в кино могу считать только музыку к немым фильмам и к «Стране глухих» Валерия Тодоровского.

С.Анашкин. Сколько у тебя «озвученных» немых картин?

А.Айги. «Метрополис» Фрица Ланга, «Дом на Трубной» Бориса Барнета, «Кукла» Эрнста Любича, музыка к программе ранних лент братьев Складановски. Еще было несколько перформансов под авангардное видео. К примеру, мы работали с немецкой картиной «Путь вещей» — различные предметы падают, цепляют один другой...

С.Анашкин. Что подвигло тебя на сочинение музыки к классическим немым картинам?

А.Айги. Идея принадлежала не мне. Дмитрий Ухов в рамках фестиваля «Берлин — Москва» готовил программу немых лент с живым музыкальным сопровождением. Гёте-Институт предоставил два фильма — «Горную кошку» Эрнста Любича и «Метрополис» Фрица Ланга. После раздумий — кому «оживлять» эти картины — Ухов обратился к Антону Батагову и ко мне. Антон предпочел «Горную кошку», мне достался «Метрополис».

С.Анашкин. Как тебе удалось совладать с этаким кинематографическим колоссом?

А.Айги. Минимальный опыт написания музыки «под кадры» у меня уже был. Тем не менее работа над партитурой к «Метрополису» оказалась довольно «кровавой», я вносил в нее исправления до самого последнего дня.

С.Анашкин. «Метрополис», в особенности сцена с подземным заводом-Молохом, растащен по кусочкам попсовыми клипмейкерами...

А.Айги. Да, «Куин» и даже какие-то «совки» используют эти кадры. Честно говоря, очень неприятно на это смотреть...

С.Анашкин. А у тебя не возникало желания дать в своей музыке к «Метрополису» «обратную цитату» — что-нибудь из сочинений упомянутых молодцев?

А.Айги. Такая мысль появлялась, но мгновенно была отвергнута. Для меня музыка к «Метрополису» была произведением, которое хотелось «взрастить» с нуля.

С.Анашкин. Как ты строишь музыкальную драматургию своих сочинений для немого кино?

А.Айги. Конечно же, я следую за изображением. Отыскиваю лейтмотивы в драматургии и монтажной структуре фильма и переношу их в музыку. Особое внимание приходится уделять монтажным стыкам. К примеру, особенность «Дома на Трубной» Б.Барнета — мгновенные монтажные переходы, постоянное чередование, смена различных объектов и ситуаций. Вот со страшной скоростью катит вагон трамвая, а пару секунд спустя другая картинка — деревенская девушка с гусем под мышкой. Странно было бы, если б музыка игнорировала эту смену фрагментов и тем. Пришлось на компьютере рассчитывать длительность от стыка до стыка — количество ударов, число долей, точный темп. В результате, чтобы темпы в фонограмме соответствовали монтажу Барнета, они доведены до тысячных долей.

С.Анашкин. В киномузыке ты сознательно ориентируешься на специфическое звучание и возможности собственного ансамбля «4:33»? Насколько я понимаю, для струнного трио нынче ты бы писать не стал?

А.Айги. Конечно, я ориентируюсь на свой ансамбль. Но если нужны какие-то дополнительные инструменты, приглашаю. Для «Страны глухих» наш обычный состав (восемь человек) был дополнен струнным квартетом и саксофоном. Для «Дома на Трубной» — трубой. Но не по аналогии с названием.

С.Анашкин. Тебе приходилось неоднократно играть свои сочинения «под экран». Как ты считаешь, сильно ли музыка изменяет фильм? Способна ли она достраивать и трансформировать его драматургию?

А.Айги. Да, музыка способна серьезно сместить акценты. Может вытянуть или загубить фильм.

С.Анашкин. Меняется ли твое собственное исполнение от раза к разу?

А.Айги. Существуют ноты, партитура, хотя иногда я и оставляю музыкантам некоторый простор для импровизации. Моя сольная скрипичная партия более свободна — действую по ситуации. И, кроме того, вживую нельзя сыграть с аб-

Оркестр под руководством А.Айги во время озвучания фильма Б.Барнета «Дом на Трубной»
Фото М.Горелика

солютно точным темпом, всегда есть незначительные расхождения музыки и изображения. К примеру, монтажный темп эпизода может составлять не ровную цифру, а десятичную дробь (не 110, а 109,532). Тем не менее я и на концертах стараюсь по возможности попадать в темп, заданный режиссером.

С.Анашкин. Есть ли принципиальное различие между живой музыкой к фильму и «фиксированной» фонограммой?

А.Айги. Живая музыка действует в несколько раз сильнее, чем она же в записи. Хотя на концерте никогда не бывает идеального исполнения (подводит аппаратура или, как водится, чего-то недостает), живое музицирование «под экран» ничем заменить невозможно.

С.Анашкин. Оно сообщает просмотру эффект однократности?

А.Айги. Конечно, присутствия здесь и сейчас!

С.Анашкин. Вот кто-то из зрителей надрывно закашлял, у кого-то нежданно заверещал пейджер или сотовый телефон...

А.Айги. Есть музыка, которая не боится вторжения посторонних шумов, а для других сочинений всякие помехи вредны. Бывают концертирующие музыканты, которым необходима идеальная тишина, потому выступления перед публикой для них — пытка. А мне иногда даже нравится такое «сотворчество» зала.

С.Анашкин. Давай переместимся во времени, от немой киноклассики к «Стране глухих». Какие задачи ставил перед тобой Валерий Тодоровский?

А.Айги. Не сразу понял, чего именно он добивался от меня. Я увидел еще не до конца смонтированный фильм, у меня не сложилось четкого представления, каким он будет. Работать с немым кино в каком-то смысле проще: пишешь музыку от первого до последнего кадра, дополняешь ею готовую монтажную структуру картины. «Страна глухих» — мой первый опыт непосредственного участия в создании полнометражного игрового фильма. Я не знал точно, в каких эпизодах должна звучать музыка. «Здесь и здесь музыка необходима, — говорил режиссер, — а вот здесь... не знаю». Я не сразу нашел для своих тем верный эмоциональный тон. Сначала картина представлялась мне печальной и безысходной, потому первый музыкальный материал, который я принес Тодоровскому, был весьма мрачен. Знаю, что после этого прослушивания он колебался на мой счет — гожусь ли я для его картины.

Так случилось, что на прослушивание второго варианта музыки я захватил скрипку (вечером был мой концерт). И под заготовленную фонограмму сыграл вживую скрипичную партию. Это, видимо, и убедило режиссера в моих возможностях. Фонограмма, которую я принес тогда, честно говоря, была малоудачна. Записывалась она при помощи синтезаторов, а, на мой взгляд, правильного представления о живой музыке компьютер дать все равно не способен. Не люблю синтезаторы...

С.Анашкин. На премьере «Страны глухих» ты перед просмотром «живьем» играл темы из фильма. Они неплохо звучат и отдельно от кино...

А.Айги. По-моему, музыка удачно легла в картину. Мне не кажется, что в фильме ее мало или же, напротив, перебор, она не выбивается из общего строя ленты.

С.Анашкин. А не просил ли тебя режиссер сочинить для фильма шлягер, привязчивую мелодию, которую всякий может насвистывать и напевать?

А.Айги. Валерий Тодоровский хотел, чтобы музыка легко воспринималась на слух. И если ему нравилась тема, насвистывал. Но, несмотря на кажущуюся простоту, у музыки к «Стране глухих» есть и «второе дно». Я скроил для нее очень непростую, очень неудобную метрику. Дело в том, что базовый размер эстрадной музыки — четыре четверти, в классике — он же или три четверти. В музыке к «Стране глухих» используются размеры на пять, семь и девять четвертей. К примеру, тема «немого разговора» написана на семь четвертей. При этом бас-гитара и тромбон играют в соответствии с различными метрическими схемами. Их партии то расходятся, то сходятся вновь.

С.Анашкин. Как ты считаешь, отчего журналисты так настойчиво сравнивают тебя с Майклом Найманом? И отчего в этом сравнении проскальзывает порой уничижительный подтекст?

А.Айги. Людям хочется простых определений. Для сравнения берут первое, что попадается под руку. Кто из композиторов-минималистов известен интелли-

гентским массам? Найман. Потому что писал музыку к фильмам Гринуэя. Мне говорят: «В «Доме на Трубной» есть джазовая тема, как у Наймана». Почему, спрашиваю, «как у Наймана»? «Но там же все повторяется!» — отвечают мне. Повторяемость — принцип минималистской композиции. И не Найманом он был придуман. Сочинения Моцарта, Гайдна и Глюка имеют множество сходных черт, но из этого не следует, что композиторы-классики занимались беззастенчивым плагиатом, просто они пользовались едиными композиционными принципами. Музыка к «Стране глухих» написана в минималистской традиции. Но при этом звучанием своим она похожа скорее на рок-музыку, чем на найма-новский неоклассицизм. В начале фильма есть блюз (но шеститактный, а не двенадцатитактный). Другая тема напоминает песни «Лед Зеппелин». Найманом там и не пахнет. Но раз уж обнаружили «сходство», будут величать «русским Найманом», пока не умрешь.

С.Анашкин. С кем из скрипачей-исполнителей ты бы позволил себя сравнить? С Жан-Люком Понти?

А.Айги. А вот здесь меня и привязать-то не к кому. К джазу или джаз-року не отнесешь. Скорее, я минималистский исполнитель. Многие музыканты пришли к минимализму через «новую импровизационную музыку». Я много занимался и сейчас продолжаю заниматься импровизацией, но звучит она не как традиционный джаз, скорее — в духе современной академической традиции. И еще меня всегда увлекал рок, в самых разных своих проявлениях.

С.Анашкин. Как ты попал в поле зрения Тодоровского-старшего? Твое имя стоит в титрах его последней ленты «Ретро втроем».

А.Айги. Наверное, он взял меня «взаймы» у сына. Первоначально Петр Ефимович и Мира Григорьевна Тодоровские обратились ко мне с просьбой помочь им в отборе музыкального материала — джаза 20 — 40-х годов. Я свел их с Федором Софроновым, знатоком и собирателем ретромузыки. Он отобрал и отреставрировал старые фонограммы. В ходе работы над фильмом выяснилось, что не хватает музыки для нескольких эпизодов. Не было «темы любви» и «темы разлада». Старый джаз не годился. Требовалась новая, специально сочиненная музыка. Таким образом, саундтрек к фильму «Ретро втроем» стал состоять из трех неравных частей: «архивного» джаза, композиций, специально написанных мною, и

Оркестр под руководством А.Айги во время озвучания фильма Б.Барнета «Дом на Трубной»
Фото М Горелика

песни, сочиненной Петром Ефимовичем Тодоровским, она звучит в картине в вокальной и инструментальной версиях.

С.Анашкин. Как ты относишься к современной отечественной киномузыке?

А.Айги. Без восхищения. Особенно бесит кино рубежа 80 — 90-х годов. Какой-нибудь раздолбай что-то наспех наиграет на синтезаторе — и вот уже эта халтура звучит с экрана. Слушать-то невозможно!

С.Анашкин. А ведь в 70-е годы музыку к фильмам писали Шнитке, Канчели, Тертерян...

А.Айги. Это была замечательная музыка. Киномузыка Шнитке мне нравится намного больше, чем его академические сочинения.

С.Анашкин. Чем тебе не угодил Шнитке?

А.Айги. Сделаю страшное признание: симфонические опусы Шнитке я не люблю. Своей «тяжелой гениальностью» они подавляют слушателя. Его прикладная музыка более проста и свободна, в ней нет нарочитого пафоса.

С.Анашкин. В чем принципиальное отличие минимализма от академической музыкальной традиции?

А.Айги. Минимализм разрушает стереотипы восприятия. Отменяет основополагающие для академической традиции принципы (тезис — антитезис — синтез), привычную событийность музыкальной драматургии, пафосность.

С.Анашкин. Те же «краеугольные камни» есть и в классической литературе: завязка (рождение) — развитие (борение) — кульминация (свадебка или смерть)... Чтобы увидеть жизнь этакой конструкцией, необходима определенная дистанция. А что в минимализме — какой-то момент существования помещается под сильный микроскоп?

А.Айги. Может быть, отчасти это и так. В основе минимализма иное, неевропейское понимание времени. Пионеры этой музыки серьезно изучали индийскую и африканскую традиции, индонезийский гамелан. Минимализм — минимум средств выражения. У Мортона Фелдмана есть сочинение, где в течение двух часов одинокие звуки повисают в тишине. В минималистской пьесе может происходить многое, а произведение при этом остается статичным или, напротив, при внешней статике идет постоянное подспудное развитие.

С.Анашкин. «Болеро» Равеля — минимализм до минимализма?

А.Айги. Многие критики считают — да. А был еще Эрик Сати. Некоторые произведения Джона Кейджа вполне можно счесть минималистскими.

С.Анашкин. А ди-джеевская музыка последнего десятилетия — всевозможные хип-хопы, трип-хопы, техно?

А.Айги. Корни современной танцевальной музыки — в электронном эмбиенте Брайана Ино и в субкультуре нью-йоркской богемы, которая создавалась в том числе и минималистами. Звезды танцевальной музыки — их «дети» и «внуки». Музыка техно — многократно упрощенный и вульгаризированный минимализм. Впрочем, и в техно встречаются весьма любопытные вещи.

С.Анашкин. Считается, что минималистская музыка более легка для восприятия, чем академический авангард...

А.Айги. Авангард — «башня из слоновой кости». Язык этой музыки столь усложнен, что понятен лишь узкому кругу посвященных, немногие способны слушать ее для удовольствия. Когда композитор расчленяет тон на шестнадцать единиц — это нельзя ни сыграть, ни услышать. Возможности человеческого слуха имеют свои пределы.

С.Анашкин. Тем не менее название твоего ансамбля «4:33» позаимствовано у одной из самых провокативных пьес крутого авангардиста Джона Кейджа — пианист садится перед инструментом и четыре минуты не прикасается к клавишам.

А.Айги. Кейдж не «крутой авангардист». Он перевернул авангард с головы на ноги (или с ног на голову?). Пьеса «4:33» — не «Черный квадрат», не эпатажный жест, не авангардистская икона, не абсолютное ничто. Не картина, а рама. В ней может поместиться многое — все, что случается в зале за эти отмеренные Кейджем минуты.

Минималисты тоже сломали устоявшиеся представления о музыке. О «высоком» и «низком». К этим двум наезженным дорогам вдруг прибавился третий путь. Мне неинтересны ни чистые академические жанры, ни поп-музыка сама по себе. Привлекает нечто третье.

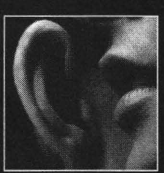
24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩАЯ ЛЮБОВЬ

Дорогие друзья!

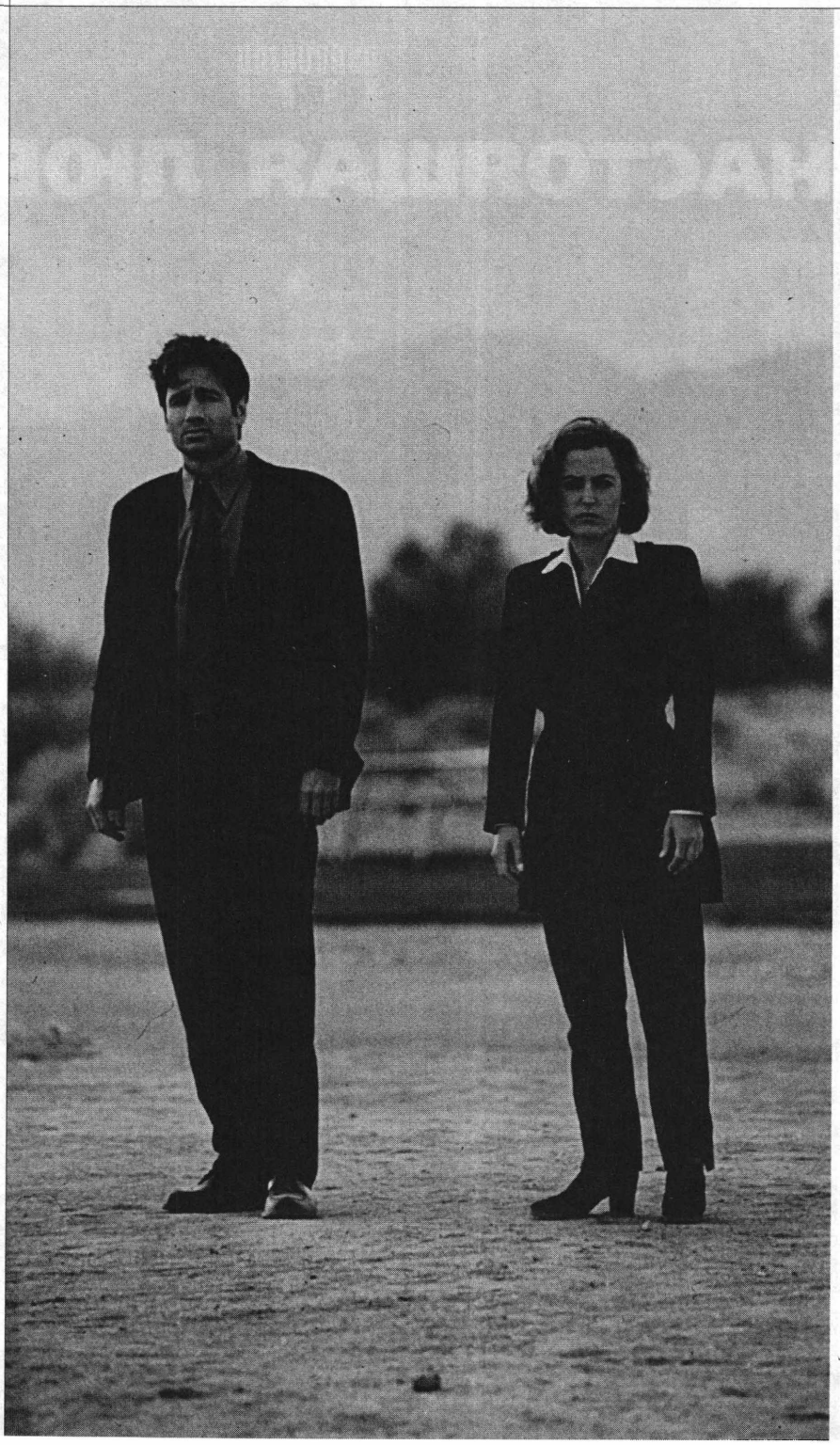
Никогда
не поздно
подписаться
на самый
известный
в России
ежемесячный
аналитический
киножурнал.
Нас знают потому,
что «Искусство кино» —
это профессия
и досуг,
это новости
кино
и телевидения,
статьи о новинках
репертуара
и интервью
с мастерами
современной
культуры,
увлекательные
мемуары
и сценарии,
новейшая
отечественная
и зарубежная
проза.



Очень скоро появится электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: kinoart@glasnet.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

Р А З Б О Р Ы



«Секретные материалы». Фокс Малдер — Дэвид Духовны, Дана Скалли — Гиллиан Андерсон

НИНА ЦЫРКУН

Как был завоеван Дикий Запад

Настоящий герой «Секретных материалов» (The X Files) — Крис Картер, автор идеи, разработчик проекта, сценарист и продюсер. Набравшись опыта на студиях Disney и NBC, он заключил контракт с Fox Television, дочерней компанией Fox Broadcasting. Можно сказать, что он пришел сюда, чтобы осуществить свою мечту, которую лелеял все годы вынужденного труда над комедиями и семейными драмами. С юных лет Картер был фанатом другого рода зрелища — сериалов типа «Альфред Хичкок представляет...», «Сумеречная зона» и «Ночной сталкер» и остро ощущал дефицит новенького в этой области мистического и паранормального на телевидении. Грандиозный успех «Молчания ягнят» подсказал возможные пути для покорения перенасыщенного рынка prime-time: «сталкером» в сумеречной зоне, где действуют космические пришельцы, зомби, вампиры и т.п., должен стать агент ФБР. Лучше — два агента, мужчина и женщина. Он — верящий во все эти необъяснимые вещи, она — сомневающаяся. Он — большой и простодушный, она — маленькая и трезвомыслящая. Так стали вырисовываться контуры нового сериала.

Крис Картер, конечно, понимал, что вывести The X Files в хиты — задачка системная. Это означало преодоление пределов существующего формата и, следовательно, утверждение новых норм, которые должны быть ассимилированы контекстом, приняты зрителями и, само собой, легитимизированы соответствующим рейтингом. Все это Картеру удалось, но не сразу. Вряд ли его планы с самого начала были такими амбициозными, какими представляются сегодня. Проект задумывался как вполне скромный. Но в результате невидимая история создания и показа The X Files неким — любезным автору — мистическим образом повторила интригу, заложенную в самом сериале: поиски правды (слоган: «Правда где-то здесь») в условиях противодействия «темных сил», стремящихся ее скрыть. Производственно-прокатная история детища Картера может быть резюмирована как поиски нового качества вопреки тирании формата prime-time с его консерватизмом, обусловленным все тем же рейтингом. (Ибо зачем рисковать, покуда неутомимая драга исправно качает золото из удачно найденной жилы?)

Американское телевидение унаследовало от голливудского кинематографа его главный принцип — закручивание на формулу. При этом само понятие формулы разрослось и разветвилось. Продукт не только создается по формуле, он по формуле и реализуется. Картер нацелился на радикальное нарушение правил. Прежде всего он хотел, чтобы его новый сериал поставили в то эфирное время, которое компания Fox Broadcasting закрепила за комедиями и куда изредка вкрапляла семейные драмы типа «Симпсонов».

Опасаясь неоправданного риска, любая телекомпания тем не менее «под ковром» интенсивно нащупывает новые стратегические цели, чтобы вовремя встряхнуть подуставшего от монотонности зрителя, не понеся при этом потери в численности аудитории. Иначе говоря, тут приходится лавировать в узком коридоре зрительских ожиданий, чтобы сохранить комфортность потребления при-

вычного и удовлетворить тягу к новенькому. Весной 1993 года Fox рассматривала тридцать семь новых проектов, претендовавших на prime-time. По большей части это были комедии, одиннадцать драм, а две идеи были абсолютно свежими, хотя в отношении вестерна эпитет «свежий» звучит странно. Тем не менее именно так и было: телевизионный вестерн — штука сейчас вполне экзотическая, и ставка делалась на заглавного актера Брюса Кэмпбелла, который должен был сниматься в сериале «Приключения Бриско Каунти-младшего» (в августе он стартовал на канале «ТВ-6. Москва» под названием «Бриско Каунти. Приключения на Диком Западе»). То, что предлагал Крис Картер, по дерзости не выдерживало никакого сравнения с пусть немодным, но все же исконно-посконным национальным вестерном. Поэтому поначалу приключения на Диком Западе послужили «паровозом», к которому прицепляли эпизод The X Files, но уже во втором сезоне бескомпромиссного Бриско отправили на волю в пампасы.

Чем же отличался проект Картера?

Во-первых, он категорически отказывался вводить любовную линию главных героев, не желая вызывать ассоциаций с «Агентством «Лунный свет» и прочими сериалами из полицейской жизни. Отношения федеральных агентов Малдера и Скалли должны были становиться все более дружескими, но оставаться сугубо профессиональными. Во-вторых, проект начал разрабатываться в период моды на «подлинность» и «естественность» в духе инсценированной документалистики «Телефона спасения 911». У Картера же речь шла о вещах экстраординарных, «сверхъестественных». И в-третьих, жанр сериала вырисовывался как сложный гибрид: паранормальная фантастика, криминальная история, политический детектив, связанный с государственными тайнами, и еще психологическая драма с элементами комедии и, конечно, экшн. И, что самое главное, каждый из фильмов сериала заканчивается практически ничем. То есть никакого логического финала, тем более в его привычном для американцев виде торжества добра над злом, идеологом The X Files не предусматривалось. Это был вызов так вызов.

И кому ведь он был брошен! Пятничный prime — то самое время, когда базовая для такого эксперимента аудитория — молодые люди, обозначаемые маркой computer-literate, — как раз отдыхает от телевизора и проводит время вне дома, где-нибудь вдали от мерцающего экрана. Следовательно, разгадывать тайны секретных материалов с Малдером и Скалли выпадало людям менее молодым, менее computer-literate и более косным в привычках и пристрастиях.

Что не замедлило сказаться на рейтинге. Первый сезон (после показа пилота в сентябре) ознаменовался резким его падением, и оно продолжалось вплоть

«Секретные материалы»

до начала февраля, то есть до середины сезона. А потом сработал фактор, на который вслед за кинопрокатчиками очень рассчитывают исполнительные телепродюсеры (show-runners) — молва. Зафиксировав ее действенность, Fox параллельно с показом новых эпизодов начала повторять сериал сначала. Аудитория стала расти, как снежный ком. Причем по всей стране. (Я была свидетельницей того, как жители самой средней Америки — среднего Запада, Оклахомы — записывали на видео сериалы, которые не успевали посмотреть во время показа.) Появилась армия фанатов, по созвучию окрестившая себя X Philes («любители «Секретных материалов»), открывшая свой клуб в Интернете. Сезон закончился на пике рейтинга, а новый начался с еще более высокой точки, и потом уже таких головокружительных синусоидальных колебаний рейтинга, как на старте, не наблюдалось. Второй сезон завершился более широким завоеванием аудитории, чем первый, а в середине его был отмечен рекорд — рейтинг достиг индекса 11,3, что соответствует 10,8 миллиона телевизоров. Сериал приобрел статус appointment series — программы, вокруг которой формируются личные планы зрителей. И его перенесли с пятницы на воскресенье.

Любопытно проследить, как менялась оценка критиков. Начав с ничего не говорящих дежурно-рекламных заявлений 10 сентября 1993 года («Одна из самых интригующих драм сезона... Многообещающая история, держащая ваше внимание в постоянном напряжении», — писал Рей Ричмонд в Los Angeles Daily News), через пару месяцев критики уже уверенно квалифицировали качественный товар: «Это нужно смотреть обязательно. The X Files делаются все лучше. Все оригинальнее. И все страшнее» (Мэтт Рауш, USA Today, 5 ноября 1993 года)[1]. Влиятельное телеревью Entertainment Weekly предрекло было сериалу судьбу «проходного», а перед премьерой второго сезона вынесло афишу на обложку. В оценке сошлись широкая публика и высоколобая критика. «Золотой глобус» и номинация на «Эмми» (первая в истории компании Fox Broadcasting) соседствовали с одобрением пуристов-консерваторов общества «Зрители за качественное телевидение». Конкурент, Бриско Каунти-младший, давно перешел с галопа на трусцу. А сериалу The X Files прочат такую же долгую жизнь на телеэкране, как у «Звездного пути».

Стал ли этот успех результатом компромисса со стороны Криса Картера?

Отчасти, конечно, да, но это компромисс без кровопролития. Скажем, любовная линия Скалли — Малдер так и не появилась, несмотря на все настояния администрации Fox. (Дрогнули создатели киноверсии 1998 года — там роман все же завязался.) И финалы ничуть не стали определеннее. Так же, как бывает в жизни, когда очевидцы утверждают, что видели неопознанный летающий объект и его обитателей «вот как вас сейчас», а трезвомыслящие небесные механики отвечают, что этого не может быть никогда. Но все же уступки со стороны Картера были. Уступки, которые он обратил себе на пользу, выжав из них весь потенциал притягательности. Он слегка охмурил будущих зрителей туманной фразой в рекламе о том, что отношения Малдера и Скалли «с каждой серией усложняются, постепенно превращаясь в смесь профессионального соперничества и взаимного влечения, обостряемого необычностью их задач и вынужденной близостью в ходе работы», — зрители настроились ждать, когда же указанная близость дойдет до желаемой границы. Дальше, повинуясь моде на «подлинность», Картер внес в пилотный фильм титр «основано на подлинных фактах». И вскоре именно этот момент стал обыгрываться по линии «естественности». В свет даже вышло многотомное издание The X Files, созданные Крисом Картером. Книга необъяснимого»[2], свод гигантского количества «случаев», зафиксированных историей, которые иллюстрировали тот или иной сюжетный ход сериала. Возьмем, например, эпизод «Огонь», посвященный пирокинезу (самовоспламенению людей и предметов). Агент Дана Скалли рапортует о медицинской аномалии — способности некоего Сесила Лайвли воспламенять окружающие предметы; при этом ожоги, которые он получает, невероятно быстро заживают. Весь сюжет свя-

[1] Цит по Lowry Brian The Truth is out There The Official Guide to The X Files NY, 1995, p 53, 55

[2] Goldman Jane The X Files Created by Chris Carter Book of the Unexplainable NY, 1995 Надо ли говорить, что все эти книги издаются на средства 20th Century-Fox Film Corporation

«Секретные материалы»

зан с серией поджогов. Во-первых, Картер строил историю на всеобщем глубинном и естественном страхе перед огнем, этой первобытной стихией; во-вторых, подключал (для сопереживания) индивидуальный особенный страх Фокса Малдера; наконец, в-третьих, обыгрывал метафорическое значение огня, в данном случае актуализировавшееся как воспламенение угасшего чувства Малдера к подруге студенческих дней Фебе Грин, которой теперь грозит опасность стать очередной жертвой поджога. И все это было погружено во внефильмический контекст многообразных подобных историй: про китайского мальчика, который самовозгорался, находясь в состоянии стресса; про английского программиста, которого ни с того ни с сего объяли сполохи огня на пустой улице; про итальянского подростка, в руках которого загорелся комикс в очереди к дантисту; про молодую шотландку, воспламенявшую взглядом, которую даже обвинили в терроризме. Всех этих паранормальных феноменов для каждого конкретного эпизода набралась такая пропасть, что сверхъестественное стало казаться абсолютно естественным. (Крис Картер только на пятом году демонстрации сериала признал в широкой печати, что активно заимствовал идеи и сюжеты из популярных научно-фантастических произведений, в частности «Лед» многим обязан «Твари» Джона Карпентера, а «Зеленые человечки» — роману Карла Сагана «Контакт». Очень долго он акцентировал то, что идеи подсказаны «жизнью»[3].)

Картеру также не стоило труда согласиться на то, чтобы главная героиня выглядела «подлинной», похожей на Джоди Фостер в «Молчании ягнят» (помните, именно этот фильм дал толчок идее The X Files) и в то же время на Памелу Андерсон в сериале «Мелроуз Плейс», то есть и скромно-деловой, и сексуальной. Гиллиан Андерсон, снимавшаяся на Fox Television в сериале «Класс-96», сразу вызвала его симпатию. Но почти два десятка других людей смотрели ее на пробах и не пришли к согласию. Пробы повторили — за два дня до начала съемок, и даже когда начал поступать отснятый материал, кое-кто из администрации сомневался в выборе, считая Гиллиан «слишком холодной». Для Картера ее холодность и суховатость были принципиальными — в противовес добродушию и сентиментальности Малдера. Она — ученый-скептик, он не только бо-

[3] The Times, London, 1998, 12 Aug

лее доверчив по природе, но еще и в жизни встречается с паранормальными явлениями (например, в эпизоде «Все смертны» появляется его умершая сестра, превратившаяся в безмолвного «работника» на закрытой территории). Именно эта оппозиция, а не любовное томление придает напряженность новаторскому сериалу. И зловещая незаконченность — правда так и остается «где-то там».

Крис Картер вспоминает, что его самое сильное юношеское впечатление — Уотергейтское дело. Не случайно одним из ключевых персонажей сериала стал человек по прозвищу Глубокая Глотка — так звали безымянного информатора репортеров, раскопавших аферу Никсона, персонаж, повторявший «Не верь никому». Политический акцент The X Files очень ощутим, по сути дела, темные силы в правительственных и военных кругах — это их связующая нить. (Студия никогда не полагается только на собственные ощущения от своего продукта: фильм тестируется на так называемой focus group. Так вот, анкетирование показало: все зрители поверили в существование разветвленной системы правительственных заговоров, к которым сводится практически каждый фильм сериала. Здесь уместно вспомнить, что и запуск всего проекта подкреплялся следующими статистическими данными: 3 процента американцев твердо убеждены, что встречались с инопланетянами.)

Картер добавил в проект и другие личностные детали. Фокс Малдер получил девичью фамилию его матери и имя друга детства. А менее близкая по духу Дана Скалли была названа в честь калифорнийской спортивной комментаторши.

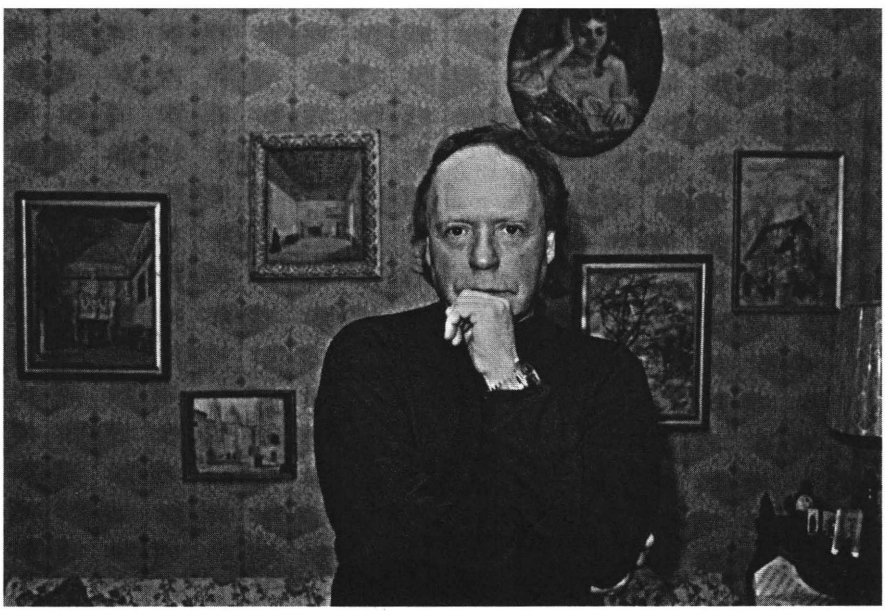
С момента запуска сериала Картер работает одновременно на пяти фронтах: пишет болванку сценария, руководит предварительным этапом, снимает, монтирует и озвучивает. И все это происходит в двух местах, в Лос-Анджелесе и Ванкувере, между которыми расстояние 1300 миль. Зато сериал не так дорого обходится — 1,2 миллиона долларов за эпизод (бюджет чуть-чуть возрастает, главным образом за счет роста гонораров). Точнее сказать, Картер не сам все это делает, а умело организует процесс. Утро начинается с летучки писателей. Автор эпизода излагает историю на огромной доске, указывая на ударные узлы, которые развязываются с помощью карточек, где расписаны сцены. Присутствующие атакуют автора вопросами, чтобы ни один нюанс не остался непроясненным. Далее начинается совещание по концепции — телеконференция между Ванкувером и Лос-Анджелесом, где обсуждаются такие вопросы, как необходимое (но достаточное) количество статистов для предстоящей съемки, выбор натуры («найдите натуру подешевле, а текст мы подгоним под нее»). Оказывается, что халтурить нельзя ни на каком этапе — сначала, чтобы завоевать аудиторию, потом, чтобы не обмануть ее ожидания (сериал изучается фанами «под микроскопом» — индейцы навахо, к примеру, пожаловались, что прически, какие они увидели в фильме, — прямые волосы, в их племени взрослые мужчины не носят). На 11 часов назначается производственное совещание, на которое собирается вся группа и где прогоняются все детали (скажем, костюмерам напоминают, что футболки должны быть линялыми, а не сразу из магазина). Все спецэффекты создаются на компьютере Macintosh Powerbook, а реквизит утилизируется максимально (например, списанный канадский эскадренный миноносец использовался в трех сериях). В дело идет вообще все. В том числе беременность Гиллиан Андерсон, которая одну из серий проводит на больничной койке. (Кстати, если поначалу оба главных исполнителя согласились сниматься только ради денег и надеялись прервать работу довольно скоро, теперь они очень дорожат ею, и Гиллиан через неделю после рождения дочери уже вышла на площадку. Она пропустила только одну серию.)

Подводя итог борьбе за успех своего детища, Крис Картер отметил две вещи: терпение и отсутствие пиетета перед рейтингом. «Аудиторию надо завоевывать, а не сманивать», — считает он.

По показу «Секретных материалов» на нашем авангардном канале REN TV трудно судить о том, насколько им удалось завоевать российского зрителя — аудитория кабельных каналов «рваная» и не столь большая. Любопытно будет сравнить с американскими результаты демонстрации сериала на ОРТ. Они скажут больше не о сериале как таковом, а о зрителях . То есть о нас. Насколько мы готовы принимать новое, в какой момент начинаем к нему привыкать, верим ли мы в злоумышления властей и влияние космических гостей...

АНРИ ВАРТАНОВ

Мастера разговорного жанра



Эдвард Радзинский
Фото С.Петрухина

Собственно говоря, с таких передач и начиналось телевидение. В них заключена цепочка-триада, составляющая суть ТВ: человек перед камерой — передающее устройство — зритель. Возможность осуществить связь между первым и последним. Возможность что-то рассказать.

Телезрители старшего поколения, вероятно, помнят передачи, которые вел в начале и середине 50-х Г.Авенариус. Его цикл «Забытые ленты» пользовался большим успехом. Состоял он из фильмов — в основном западных, — хранящихся в Госфильмофонде, и из комментариев киноведа. Суховатая, безулыбчивая манера говорить, строгое обращение с фактами, минимум отсебятины и того, что называется «тянуть одеяло на себя», привлекали зрителей к личности первого ведущего программы о кино на ТВ. А может быть, и вообще первого ведущего культурной программы.

Чуть позже, в 60-е, взошла телевизионная звезда И.Андроникова. Прежде он с успехом читал свои «Устные рассказы» с эстрады, сделал даже телефильм «Загадка Н.Ф.И.» (с режиссером М.Шапиро). С появлением ТВ уникальный талант писателя нашел адекватное воплощение. Бурный, открытый темперамент, замечательная способность создавать речевые портреты выдающихся деятелей культуры, неповторимое чувство юмора — все это и сегодня продолжает притягивать зрителей.

Два обозначенных типа (образа, имиджа, как угодно) составляют границы — от узкого «спеца» до не подчиняющегося никаким правилам свободного художника, «артиста» — разнообразия стилей ведущего на телеэкране. То, что начали

Георгий Авенариус и Ираклий Андроников, затем продолжили Светлана Виноградова, Алексей Каплер, Владимир Шнейдеров, Наталья Крымова, а позднее Эльдар Рязанов, Владимир Молчанов, Леонид Филатов, Виталий Вульф, Глеб Скороходов, Эдвард Радзинский.

О трех последних хочу поговорить подробнее. Пожалуй, в нынешнем телерепертуаре они занимают самое заметное место. Э.Радзинский и Г.Скороходов награждены премией ТЭФИ. Все выступают на Первом канале в лучшее вечернее время. Все ценятся критиками и зрителями.

Э.Радзинский — типичный «артист», который прежде всего рассчитывает на свою память и вдохновение. Ему, как и И.Андроникову, в студии нужны только стол и кресло. Г.Скороходов — образцовый «спец», он оперирует фактами, старается не допускать в программе домысла. В.Вульф представляет собой некий промежуточный тип: он, как «артисты», импозантно вещает, но вместе с тем подкрепляет свои рассуждения конкретным изобразительным материалом, используя необходимые кино- и видеофрагменты.

В различии стилей и манер названных ведущих немалую роль играет профессиональная генеалогия.

Э.Радзинский — человек театра, известный драматург, увлекшийся исторической тематикой, автор имевших шумный успех книг о последнем российском императоре и Сталине. Вместе с тем к истории он относится как к грандиозному спектаклю — чаще всего остродраматическому, а то и трагическому, — персонажи которого, сами того не ведая, играют роли в пьесе, написанной провидением.

Г.Скороходов по образованию журналист, в качестве редактора работал в Доме звукозаписи, где готовил передачи и пластинки знаменитых советских певцов и артистов. Потом сотрудничал с Бюро пропаганды советского киноискусства, выступал с лекциями о наших кинозвездах, стал преподавателем ВГИКа. Телевидение оказалось его новой страстью, нашедшей воплощение в программе «В поисках утраченного».

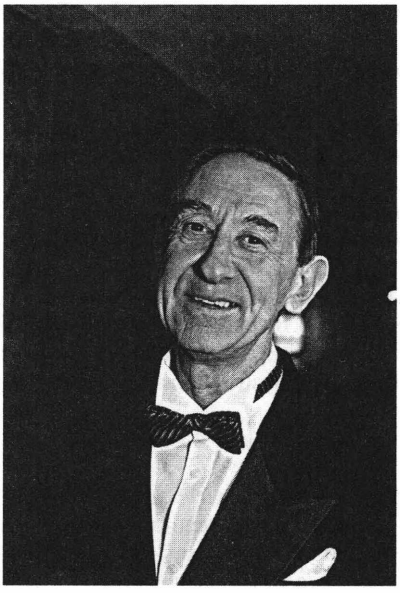
В.Вульф начинал как знаток английского, переводчик пьес американских драматургов. С ранних лет был близок к театру, позже много писал о нем. Подлинную известность получил, начав работать на телевидении над программой «Серебряный шар».

Их многое роднит. И прежде всего — интерес к яркой личности художника. Впрочем, этот интерес у каждого проявляется по-разному. Г.Скороходов не скрывает своего поклонения кумирам. При том, что он был близко знаком со звездами, о которых рассказывает, никогда не позволяет себе не то что фамильярности, но и какого бы то ни было панибратства в воспоминаниях.

В.Вульф, напротив, никогда не упустит возможности исподволь сообщить, что был вхож в дома знаменитостей. Не только он сам, но и его программа таким образом приобретает вес и значительность — естественно, в глазах простодушных зрителей.

Э.Радзинский смотрит на своих героев как бы глазами истории, которая выше всех — и гениев, и сильных мира сего, и самого рассказчика. Даже в тех случаях, когда он был бы «обязан» сказать о себе — к примеру, в передаче, посвященной Татьяне Дорониной, которая была его женой, — он ухитряется и тут не изменять масштабов своего повествования, всегда обращенного к общественно важным событиям. Переезд актрисы из Ленинграда в Москву, связанный с замужеством, трактуется Радзинским не как бытовой эпизод, а как окончание товстоноговского этапа в ее творчестве. Подобный сюжет, конечно же, глубже.

У каждого из трех ведущих есть свой излюбленный ход, позволяющий раскрыть тему наиболее эффективно. У Радзинского это пафосное слово, неожиданная, подчас парадоксальная мысль. Превосходное знание истории и ее пружин — людских амбиций, пороков, интересов — лежит в основе еще не написанной, но разворачивающейся на наших глазах захватывающей пьесы, в которой Радзинский един в двух лицах: он и автор, и воодушевленный материалом незаурядный драматический актер, чей голос взлетает ввысь, глаза сверкают, на лице блуждает ироническая улыбка и жесты подчеркнуто театральны.



Глеб Скороходов
Фото В.Горячева

Впрочем, все ведущие щедро используют театральные приемы. Вернее даже — действуют по законам театра, ощущают себя лицедеями.

Если Э.Радзинского можно причислить к разряду пафосных актеров-трагиков, владеющих искусством воссоздания высоких страстей, то В.Вульф — актер загадочный, говорящий нарочито ровным голосом. Он не воссоздает эмоции, а описывает состояния и обстоятельства. Он приглашает зрителя постигнуть тайну и испытать наслаждение от причастности к ней, рассчитывает более всего на людей, обожающих светские подробности.

И совсем иное актерское амплуа у Г.Скороходова. Он берет на себя смелость говорить от имени героев своих передач. Обозначив ситуацию, в которой оказался персонаж, ведущий бесстрашно произносит тексты, которые, по его сведениям, произносила знаменитость. При этом Скороходов редко указывает источник, из которого позаимствовал монологи.

По темпераменту Скороходов ближе к Радзинскому, нежели к Вульфу. Однако в его лицедействе сильнее бытовое начало — факты и повседневная конкретика. Он хорошо владеет репортерскими жанрами и очень любит вести рассказ именно в том самом месте, где происходили упоминаемые события. «Вот здесь это было» — такая скрупулезность привлекает зрителей.

Рассказывая о Фаине Раневской, Скороходов отправился на ее родину в Таганрог. В краеведческом музее нашел напечатанный стотысячным (!) тиражом справочник о жителях города, отыскал в нем данные об отце актрисы, вел «репортаж с места событий». Еще смелее он ведет себя в толчее столичных улиц, подобно заправскому журналисту, движется среди густой московской толпы, не теряя дистанции со снимающей его камерой и, что еще труднее, не теряя нити повествования. Особенно сложным, поистине виртуозным было его передвижение в передаче, посвященной Рине Зеленой. Держа микрофон и ведя рассказ, он садился в «Аннушку» — трамвай, который ходил по Бульварному кольцу столицы, — ехал до нужной остановки, выходил из вагона, шел по переулку к дому, где жила актриса, звонил в дверь... И при этом продолжал смотреть в камеру и рассказывать.

Двое других, напротив, никогда не покидают кресло в студии (Вульф) или в собственной квартире (Радзинский). Их главное выразительное средство — слово. И, конечно, интонация, мимика, жест. Вульф склонен следовать звездной мифологии: рассказывая о знаменитых артистах, он сознательно отвлекается от прозы жизни и творит на телеэкране легенду их существования в искусстве. В тех случаях, когда Вульф использует фрагменты фильмов или спектаклей, они выглядят малозначащей иллюстрацией, вставками, которые чаще всего ничего не добавляют к его рассказу, а то и вредят. Почему? Потому что Вульф обычно живописует, как играл актер и какое впечатление оставляла его игра. Процитированные же фрагменты в лучшем случае только дублируют сказанное, а иногда даже и опровергают.

Радзинский обходится вовсе без иллюстраций. В нарушение всех представлений о «правильном» ТВ его программа упорно держится эстетики «говорящей головы». Впрочем, однажды ведущего решили «закрыть» картинкой. Режиссер двухчастной передачи «Загадки истории. Убийство Распутина», наделенный немалыми авторскими претензиями, решил предельно драматизировать и без того остросюжетную историю заговора против любимца царской семьи. Не ограничившись документальным изобразительным материалом — фотографиями, показом книг участников и очевидцев событий, он вставил в передачу специально

снятые эпизоды. Фактически телепередача превратилась в двухсерийный фильм, сделанный по законам детектива, с многократными повторами одного и того же материала (для «саспенса»), с дробным, нервным монтажом, стремительными проездами камеры, резкими укрупнениями. В отличие от привычных выпусков «Загадок истории», этот снимался в тех самых комнатах того самого Юсуповского дворца, где происходила кровавая развязка истории Распутина. «Субъективная» камера металась по заснеженному двору, повторяя движения раненого. Как ни странно, а может, совершенно закономерно подобные «усиления» лишили передачу своеобразия, превратив ее в заурядную инсценировку. Не знаю, повысился ли рейтинг «Загадок...» после этого выпуска. Знаю лишь то, что следующую передачу Радзинский сделал в своем привычном ключе.

Виталий Вульф
Фото Н.Логиновой

Программ, посвященных истории, культуре и искусству, в сегодняшнем телеэфире немало. Сравнивать и анализировать их — значит сравнивать и анализировать концепции.

У Г.Скороходова, можно сказать, особой концепции нет. Он не акцентирует внимание на социальном смысле творчества того или иного художника, напротив, предпочитает рассказывать о сугубо человеческих качествах. Все герои в его восприятии — люди не только талантливые, но еще и великодушные, достойные, безукоризненные. Если ему и приходится выслушивать слишком смелые интервью и признания (как, скажем, о романе Лидии Смирновой), он, кажется, даже смущается подробностей. И Скороходов, и Вульф сделали передачи о Джуди Гарленд. Ее трагическая судьба открывала простор для построения концепций и версий. И Вульф нарисовал впечатляющий образ звезды, погрязшей в пороках. Алкоголизм, наркотики, череда мужчин, психушка — полный букет. Вульф будто выносил суровый приговор: экранные неудачи стали прямым следствием прегрешений актрисы. У Скороходова те же факты приобрели совершенно иную окраску. Он сообщил, что к наркотикам, дабы повысить ее работоспособность, Гарленд приучило руководство Голливуда, нещадно эксплуатировавшее ее талант.

И, наконец, о достоверности нарисованных авторами портретов. Наиболее выгодное положение в этом смысле у Радзинского, который не скрывает подчас откровенно экспериментальной, поисковой своей манеры. История и характеры для него — драма, разворачивающаяся в его воображении. Поэтому пытаться разобраться, какие из множества фактов, цитат, упоминаний, ассоциаций точны, — занятие бесполезное.

Иное дело Вульф. В кино он явный неофит, что нередко приводит к непростительным фактическим ошибкам. Так, в передаче, посвященной Елене Кузьминой, фильм Г.Козинцева и Л.Трауберга «Одна» он опрометчиво приписывает Б.Барнету. Впрочем, неточности он допускает в разговоре не только о кино, но и о театре, в связи с чем известный театровед Б.Любимов немало упрекал коллегу на страницах «Аргументов и фактов».

Впрочем, повторю, что все три программы, несмотря на их недостатки, неизменно занимают высокие позиции в зрительском рейтинге и не обделены вниманием критики. В начале этих заметок я не случайно вспомнил Авенариуса и Андроникова. Телевизионные циклы Э.Радзинского, В.Вульфа и Г.Скороходова продолжают то лучшее, что было в культурной истории нашего ТВ. При том, что нынешнее телевидение резко деградирует в творческом отношении, эти три программы принадлежат к тому исключению, которое, как известно, подтверждает правило.

Л.ДОНЕЦ

Привычное дело — фестиваль

Таруса-98

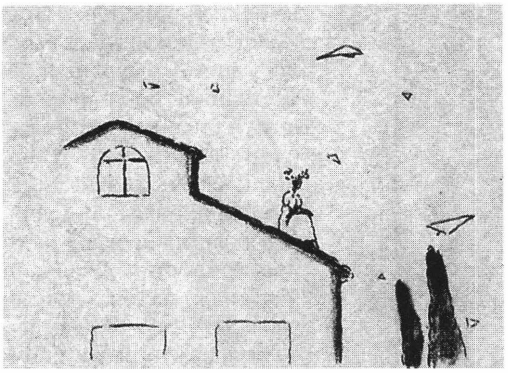
То, что для других праздник, для анимации — будни. На Третьем Открытом Российском фестивале анимационного кино в Тарусе была, как обычно, представлена вся годовая отечественная продукция, что дает цельное и полное впечатление об особенностях процесса, о тенденциях или их отсутствии. Взлетов и исключительных достижений, как это было в прошлом году, программа на сей раз не продемонстрировала, но и позорных провалов не обнаружила. Несмотря на всеобщие экономические тяготы, с удвоенной силой бьющие по этому рукотворному виду искусства, вкус к авторскому кино не утрачен, анимационная культура сохраняется, и цепочка «времен» и поколений не прерывается: свои работы в Тарусу привезли и очень зрелые мастера, и совсем молодые, и это был конкурс хороших, а то и отменных фильмов.

Тем не менее в кулуарах фестиваля звучали разочарованные голоса, царило некоторое уныние: как выразился бы известный анимационный персонаж, шедевров, мол, маловато будет. У этих настроений, думаю, есть две причины.

Во-первых, наше поразительное нахальство — привычка слезы лить, когда другие пируют. Мы желаем, чтоб шедевры появлялись каждый год и каждую минуту. Конечно, 1996-й — а вместе с ним, соответственно, и программа «Тарусы»-97 — был едва ли не исключительно урожайным: и «Русалка» А.Петрова, и «Рождество» М.Алдашина, и «Розовая кукла» В.Ольшванга, и «Бабушка» А.Золотухина. Что и говорить, год на год не приходится — на сей раз труба пониже, дым пожиже. Но ведь это вовсе не отменяет качественного уровня, в целом присущего российской анимации.

Во-вторых, «Тарусе» необходима четкая организация, более строгая профессиональная форма, которая, надеюсь, не отменит артистизм, веселость и высокую простоту этого фестиваля. Он проводится в третий раз, то есть радости чуда, нового праздника нет уже, а радости выверенной ритмичной работы, спокойных каждодневных будней нет еще. Анимационный фестиваль — действо по определению семейное и художественное, поскольку генетически и по воспитанию аниматоры народ артистичный, в их семье все и выдумщики, и трудяги, и насмешники. Поэтому нет и быть не может никакой казенщины и торжественности, а напротив, есть всегдашнее веселье в общении, высокая простота и розыгрыши. (Недаром собака Натальи Дабижа — всеобщий любимец Ларсик, лайка, смахивающая на дворнягу, — когда ее выводят на сцену, смотрит в зал оценивающим взглядом: так маэстро смотрит на легкомысленных оболтусов.) Бюрократия фестивалю, стало быть, не грозит. Но структурные изъяны очевидны, и известная организационная строгость не помешала бы.

Особенно это касается программы просмотров. Она, как всегда, была невероятно насыщенной. Помимо конкурса это еще и несколько ретроспектив: «Советская кукольная анимация довоенного периода (1927 — 1940)», «К 80-летию Иосифа Боярского», «Памяти Вадима Курчевского», «Памяти Леонида Амальрика» и «Фильмы — призеры крупнейших международных фестивалей». При этом показ идет в Тарусе, так сказать, в режиме нон-стоп. Если же учесть, что продолжительность анимационных фильмов невелика (а по нашим време-



«Раньше я жил у моря», режиссер С.Ушаков

«Далеко вниз по реке», режиссер В.Байрамгулов

нам даже двухчастевые работы — исключительная редкость, в основном же речь идет о нескольких минутах и даже секундах длительности), их количество, напротив, огромно, а восприятие отдельных работ и тем более всего потока в этой связи затруднено, то понятно, что необходимы паузы между картинами, пусть даже непродолжительные, и четкая последовательность демонстрации фильмов. Кроме того, думаю, что рекламные ролики лучше выделить в отдельный блок программы.

Важно упорядочить и работу с прессой, необходимы регулярные ежедневные пресс-конференции участников конкурса, как это принято всюду: профессиональные дискуссии — существенная составляющая любого кинофестиваля.

Что до так называемого «зрительского рейтинга», безалаберность здесь царит несусветная. Каждый зритель — участник или гость «Тарусы» — получает листок, в котором отмечает пять лучших фильмов; на основе подобного голосования составляется список «великолепной пятерки». При этом никто не следит за тем, кто участвовал в рейтинге, а кто прошел мимо. Среди гостей фестиваля есть совсем уж гости — знакомые знакомых, так что толпа пестрая. А рейтинг хоть и зрительский, но все-таки профессиональный, и необходимо, чтобы он был не случайным, не выборочным, не анонимным, а поименным, с участием всех профессионалов, приехавших в Тарусу.

Говорю об этом так подробно потому, что в этот раз по рейтингу победила картина «Ночь перед Рождеством» — режиссерский дебют Е.Михайловой, сделанный по Гоголю, но к Гоголю имеющий отношение чисто фабульное — так, просто симпатичная сказка, более или менее грамотно стилизованная под то, что называется «украинскими мотивами». Вот и думаешь, где же были эти профессионалы, когда собирались данные рейтинга, и почему эти профессионалы не заметили многие замечательные авторские картины, представленные в Тарусе?

А хорошего уровня фильмов в тарусской программе, повторю, было немало. Назову те, что были отмечены жюри фестиваля да и мне по душе.

Прежде всего это «Нос майора», сделанный Михаилом Лисовым по гоголевскому сюжету с использованием элементов-вкраплений из Хармса и Хлебникова, одночастевая работа, которую воспринимаешь как большой, серьезный рассказ. Рисованный, с использованием компьютерной графики (Лисовой окончил класс мультипликации у А.Татарского на Высших режиссерских

«Волшебная кисточка», режиссер В.Угаров

«Нос майора», режиссер М.Лисовой

курсах, а прежде — Высшее техническое училище имени Баумана), «Нос майора» показывает мир не просто абсурдный, а абсурдный по-современному, вдвойне: это опасный, механический мир марионеточных движений и ритмов, в нем нет души и абсолютизирована технологичность. Главный персонаж, майор, нелеп и уродлив. Лицо его кажется бесформенным куском пластилина, череп приплюснут, так что лба почти не осталось, на лысой башке клок волос, на впалых щеках — щетина, глаза — узкие щелочки, считай, что нет вовсе, остался только нос да и тот исчезнет. Вместе с тем в рисунке и пластике фильма есть что-то завораживающе привлекательное. Майор Лисового не только смешон — он несчастен. Горькие складочки залегли у его по-детски маленького, безвольного рта...

Фильм «Раньше я жил у моря» Святослава Ушакова — это ностальгия по маленькому приморскому городку, по причалу с кораблями, по семье, раньше существовавшей как одно целое: папа-моряк, мальчик, девочка, собака, роза в стеклянном бокале... Рисунок ленты — будто рисунок ребенка с нежной, артистической душой — выполнен на белом фоне робкой, неровной линией какого-то застенчивого цвета, бледных, едва заметных тонов. Фильм-воспоминание, фильм — возвращение в детство...

«Далеко вниз по реке» башкирского режиссера Владислава Байрамгулова — работа несложного, но подчеркнуто экспрессивного карандашного рисунка и движения, фильм о любви, в котором нашли свое отражение и мотивы стихов Бориса Пастернака и Арсения Тарковского, и мотивы национального башкирского фольклора.

Пластика кукольной сказки «Варвара» Валерия Фомина о жадной бабе и ее муже-аферисте несколько поспешна, небрежна драматургически, но покоряет неповторимо насмешливым стилем русского северного сказа.

Самым безупречным в профессиональном плане был, конечно же, фильм опытного Валерия Угарова «Волшебная кисточка», поставленный по мотивам китайской сказки о мальчике-сироте, которому небеса пожаловали могучий дар художника, и все, что он ни нарисует, оживает, становится настоящим, реальным — и море, и цветок, и козленок, и стена. Мастерская стилизация под китайские рисунки и традиционная для Угарова внятность рассказа наделяют эту картину особой добротностью, мастерством.

Мастерство и поиск — именно это характеризует многие тарусские ленты и свидетельствует о том, что пусть бедно, пусть в нищенских условиях, но отечественная анимация по-прежнему живая ветвь искусства.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

Неизвестный «Лермонтов»

Альберт Гендельштейн. 1935

Есть в фильмах, не поспевших к своему времени и потому отторгнутых, отвергнутых или попросту не замеченных эпохой, некая беззащитная обнаженность: их сокровенный внутренний смысл не прикрыт защитным слоем восприятия эпохи, ее переполненных, затаивших дыхание зрительных залов. Сколь ни тешь себя справедливым парадоксом насчет того, что в исторической перспективе отставание от времени оборачивается его опережением, кино меж тем искусство массовое, и вот этого — стать фактом массовой зрительской судьбы — таким лентам не дано. Их удел — безымянная вечность, покойно дремлющая на полках киноархивов, и одному только историку дано расслышать ноту, тянущуюся поверх слитого хора эпохи, обреченную ноту пронзительного кинематографического одиночества...

Кто помнит сегодня об Альберте Гендельштейне — жгучем брюнете с мексиканскими бачками, одном из самых знаменитых и общепризнанных красавцев

кинематографической Москвы довоенных лет, которому прочили блестящее актерское будущее в Гостехникуме кинематографии середины 20-х и столь же блестящее режиссерское будущее на «Межрабпомфильме» на рубеже 20 — 30-х? Кто помнит его «Лермонтова», дружно разруганного прессой во главе с Центральным Органом в самый разгар битвы на Курской дуге, пред тем как быть преданным забвению? Разве что пять-шесть неистовых хранителей кинематографических баек не забыли, как в середине 30-х, когда на Московском кинофестивале показали «Вива Вилья!», все решили, что Гендельштейн — вылитый мексиканец, и повели его, в небрежно повязанном шейном платке, на прием в мексиканское посольство, где немедля представили его самому послу с вопросом: «Как вы думаете, какой национальности этот человек?» — на что посол, окинув его спокойным взглядом, ответил: «Обыкновенная эврея» — и отвернулся.

А между тем если прав Александр Довженко, утверждавший, что только красивый человек может создавать красивые произведения, то «Лермонтов» — нагляднейшее тому подтверждение, поскольку это одна из самых красивых картин советского кино и безусловно самая красивая лента военных лет, и уж по одному тому несвоевременная. Но если бы только потому...

Подмечено уже кем-то, что празднованию годовщин со дня рождения великих деятелей культуры сталинская эпоха предпочитала празднование годовщин их смертей. Почему так происходило — отдельная тема для исследования, но, быть может, это закономерно для системы, провозгласившей своей конечной целью завершение мировой истории. А что более смерти завершает и монументализирует, устраняя дальнейшую непредсказуемость? Сравните андреевский памятник к 100-летию со дня рождения Гоголя и истукан Томского «Гоголю от Советского правительства» к 100-летию со дня смерти — и необходимость рассуждения устранена.

Так вот, вслед за столетием кончины Пушкина, отмеченным как государственное торжество, настал черед Лермонтова. И среди многочисленных запланированных мероприятий значилась и постановка художественного фильма. В газетах 1940 года появилось сообщение, что к постановке фильма по сценарию Константина Паустовского и Виктора Шкловского приступает режиссер Гендельштейн. На роль поэта приглашен Борис Чирков, на роль императора Николая I — Николай Охлопков. Ни тот, ни другой эти роли в фильме не сыграли, но не проглядывает ли в этом выборе актерских фактур некая изобразительная драматургия? Причем роль монумента здесь отведена явно не поэту, но воплощению Империи, Державы. Конечно, канон историко-биографического фильма пока еще не устоялся, деятели искусства и культуры в ранг государственных будут возведены (посмертно) уже после войны и в таковом качестве будут учить простой народ патриотизму и борьбе с засилием иностранщины, но так или иначе противостояние царскому режиму представляло ценность как деятельность — в перспективе — по созданию новой державы, социалистической, а не само по себе. Соответственно подбирались актеры: Борис Чирков, так и не сыгравший Лермонтова, после войны в фильме Л.Арнштама сыграл Глинку («Глинка»), однако в цветном римейке Г.Александрова начала 50-х («Композитор Глинка») в этой роли снялся уже массивно импозантный Борис Смирнов, в дальнейшем, в фильмах 50-х, основной исполнитель роли Ленина. Худенького чахоточного Белинского в многострадальном фильме Г.Козинцева («Белинский») играл Сергей Курилов — прежде всего благодаря выразительной внешности и хорошо поставленному голосу.

А роль Лермонтова в фильме Гендельштейна исполняет Алексей Консовский, актер мейерхольдовской школы, снимавшийся в 30 — 40-е преимущественно в характерных ролях вихрастых, чуть несуразных пареньков. (Не отозвалась ли тут первоначальная кандидатура Чиркова?) Но играет он так, как несколько лет спустя самую знаменитую свою роль — принца в «Золушке». Пожалуй, он тут и есть юный очарованный принц с горящими глазами, этой очарованностью своей отделенный от окружающей среды — «лица необщим выраженьем». Лицо противостоит безликости, возведенной в принцип существования, государственную добродетель. И вот что интересно: не царь станет его противником в картине, не Бенкендорф, не Мартынов даже — их всех как-то отнесет на периферию фильма. Главным антагонистом, почти инфернальным,

окажется здесь светский приятель поэта Васильчиков, сконцентрировавший в блистательном исполнении молодого Георгия Менглета эту воплощенную безликость, абсолютную стертость облика, непроницаемость светской маски, за которой — зияющая черная пустота. В сцене знаменитого маскарада 1 января 1840 года, того самого — «Как часто пестрою толпою окружен...» — поэт будет говорить вызывающие дерзости княжне Елене Павловне в ответ на предложение придворных милостей, но главной дерзостью и вызовом окажется ничем, никакой маской не прикрытое — на маскараде! — лицо, беззащитно, обреченно обнаженное. («Прикрой сердце пистолетом», — будет упрашивать его перед гибелью Монго-Столыпин, а он не прикроет.)

Конечно, тут сказался романтический стиль Паустовского, с его героем, у которого то и дело дыхание перехватывает слезами от стихотворной строчки и

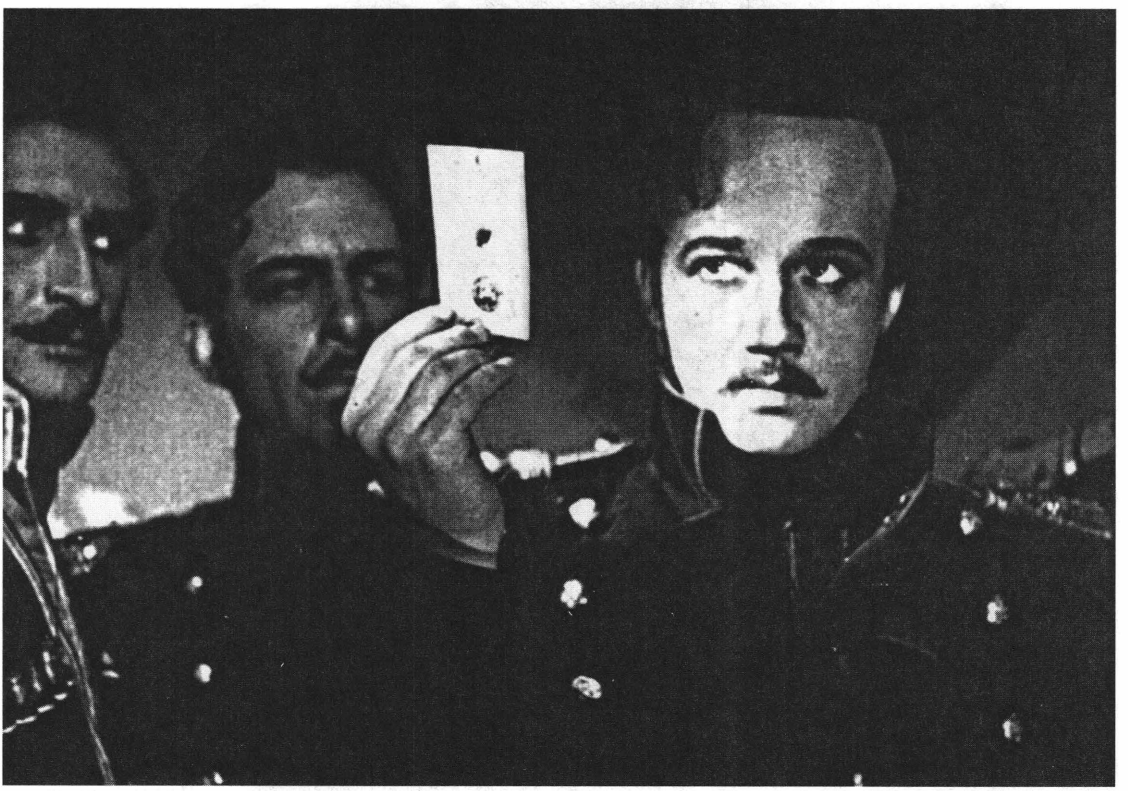
«Лермонтов». Михаил Лермонтов — А.Консовский

случайного женского взгляда, какое уж там — по Тынянову — «гнилостное брожение»! Но сценарий пришлось перекраивать: съемки затянулись, началась война, работа продолжалась в Сталинабаде, куда эвакуировали «Союздетфильм», собирать актеров стало неимоверно сложно, и потому какие-то эпизоды отпадали, повествование оказывалось все более фрагментарным, так что в титрах пришлось дать подзаголовок «Страницы биографии великого поэта». Единственной возможностью объединить материал оказался именно монтаж.

Удивительная все-таки вещь — стечение обстоятельств! Не потому ли Гендельштейн задержался в «подающих надежды», что пришел в кино через два-три года после тех, чьи открытия создали советскому кинематографу мировую славу? За эти самые два-три года открытия стали нормой киноязыка, а в синтаксисе монтажного кино Гендельштейн был среди первых учеников. «Блестящий монтажер. Пленка подчиняется ему, как магу. С самой испорченной пленкой Гендельштейн творит чудеса» — это о нем, еще ассистенте, писала кинопресса в 1929 году. Приход звукового кино перевернул все, и первые ученики

оказались последними, когда сменилась языковая норма. И вот теперь обстоятельства складываются таким образом, что катастрофическая в принципе ситуация оборачивается для Гендельштейна звездным часом. Чудеса начинаются.

...Мальчик с горящими глазами танцует на балу. Он счастлив — здесь его возлюбленная, сюда с минуты на минуту прибудет Пушкин. Он в общем кругу. Вдруг брошено кем-то вскользь: «На дуэли тяжело ранен камер-юнкер Пушкин». Круг продолжает свое движение, но мальчик вне его. Вокруг него пустота. Он бежит на Мойку. Метель. Нависает Медный всадник. Маленькая фигурка на фоне колоннады. Толпа у дома на Мойке. Окно, в котором горит свеча. Тень пробегает по лицу Лермонтова, как будто свечу в окне погасили. Нет, горит. Он поворачивается, бежит домой. Свеча на столе, за окном — снег. «Погиб поэт, невольник чести...» Стихотворение закончено. Свеча догорела. В окне на Мойке опускается черная штора. Та самая, тень от которой пала на лицо героя за несколько кадров до этого...



«Лермонтов». Михаил Лермонтов — А.Консовский

Все. С этого начального эпизода благодаря единству изобразительной драматургии каждый разрозненный фрагмент будет читаться вовсе не как страница биографии, но как очередной шаг по пути к неминуемой роковой гибели. На пути — кресты на могилах убитых поэтов, распластанные пространства российских равнин, пересеченные верстовыми полосатыми столбами, и все та же роковая тень от опускаемой черной шторы. Да постоянные разговоры о пуле. Кадр предельно напряженный. Типичный вариант — сочетание сверхобщего плана со сверхкрупным в одном пространстве. Как в сцене финальной дуэли, где перед самой камерой дрожит на ветру яростно вонзенная в землю сабля, пока герои томительно долго идут в глубь кадра. Еще — свечи. Всякий раз как завороженная всматривается камера в пламя — уж не пытается ли она высмотреть в процессе сгорания поэтическую субстанцию гениально неправильной строки: «Из пламя и света рожденное слово»? И в финале — клубы солнечного света, в которых растворяется Лермонтов, едущий на последнюю в жизни дуэль... Все уже накалено до того предела, когда разрядкой может стать только вспышка молнии — и мрак. Но и это еще не финал. Возлюбленная Лермонтова княжна N (так обозначено в

титрах), ныне жена старого князя, которого играет Сергей Мартинсон (он же тут и барон де Барант — нехватка актеров готова уже превратиться в образ многоликой безликости), приехав в Пятигорск, узнает о дуэли и решает предупредить Лермонтова о заговоре против него. Она ожидает поэта в номере. Начинается гроза. Вспышки молнии, гром, грохот выстрела — за ними вскрик княжны, окно распахивается, хлещет дождь. В комнате быстро темнеет. Появляется слуга со свечой. Ставит ее на подоконник. Последний кадр: снаружи — окно с медленно опускающейся черной шторой... Потом будет мемориальная доска и соответствующая цитата из «неистового Виссариона» (он пару раз появится в фильме, безуспешно пытаясь вовлечь Лермонтова в разговор о «направлении»), но это только слова. Последним кадром останется окно с опускающейся черной шторой.

Горька судьба поэтов всех племен;
Тяжеле всех судьба казнит Россию... —

та же эпоха: Кюхельбекер.

«Лермонтов». Михаил Лермонтов — А.Консовский

Вот парадокс: не только материал требует определенной поэтики, но и поэтика, избранная вроде бы вынужденно, начинает диктовать свой подход к материалу. Традиция эпохи высокой киноклассики 20-х — начала 30-х угадывается даже в мелочах: и в том, как Петербург, снятый Марком Магидсоном (оператор считал эти сцены принципиальной удачей), начинает напоминать кадры фэксов, особенно «Шинели» и «С.В.Д.», и в выборе типажей — размытая мягкая женственность облика Нины Шатерниковой — княжны N, много снимавшейся в немом кино, оказывается совершенно не ко двору в 30 — 40-е. Да и Г.Менглет — Васильчиков — нет ли в стертости его облика инфернального оттенка Сергея Герасимова в роли провокатора Медокса из «С.В.Д.»? Однако это все на уровне предположений, не слишком обязательных. А вот то, что мертвой геометрии Петербурга противопоставлен прихотливый, вечно меняющийся кавказский пейзаж, куда существеннее. За этим противопоставлением стоит генеральная оппозиция высокой киноклассики: «искусственное — органическое». Живое, пульсирующее, постоянно меняющееся противостоит неподвижному, застывшему в своих давящих формах — будь то воинские шеренги с ружь-

ями наперевес из «Броненосца «Потемкин», монументы той же «Шинели» или «Конца Санкт-Петербурга» (где Гендельштейн, кстати, впервые пробовал свои силы в качестве ассистента режиссера) или военные машины из «Мы из Кронштадта». Именно Империя есть полное воплощение антитезы живому в этом кино. И антитеза «маска — лицо», разумеется, из того же ряда.

Поистине, «Лермонтов» вбирает в себя все невостребованное, отринутое эпохой, уже поставившей перед художниками задачу создания государственного — державного! — эпоса: еще несколько лет — и она, эта задача, станет основной, едва ли не единственной. А здесь — «пламенный борец с царизмом за свободу», да свобода-то иная — видно, та, пушкинская:

Иная, лучшая потребна мне свобода.
Зависеть от властей, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому...

«Лермонтов». Михаил Лермонтов — А.Консовский

И такова неистовая энергия этого контекста, что герой фильма начинает смотреться русским Гамлетом, чью судьбу гибель Пушкина переламывает так же бесповоротно, как смерть отца — судьбу датского принца. И белое платье, и слабые плечи княжны N начинают напоминать об Офелии, и Васильчиков превращается в некоего Розенкранца-Гильденстерна от Третьего отделения (каково? Даже непременный персонаж кино этой эпохи — замаскированный вредитель-двурушник — здесь оказывается «стукачом»!), так что и не вздрагиваешь почти от мимоходом, без всякого выражения бросаемой героем по дороге на смерть фразы: «Почему ты меня так ненавидишь?» Это ведь то же, что «Отойдите, что вы все вьетесь вокруг меня, будто хотите загнать в какие-то сети?».

О Господи, в 43-м напоминать системе о едва ли не самом ненавидимом ее вождем персонаже мировой культуры, когда только что запрещены репетиции шекспировской трагедии во МХАТе!..

...И повисает в воздухе изысканная киноречь, и приобретает невольный привкус нарочитости, ибо нет ей ответа и быть не может...

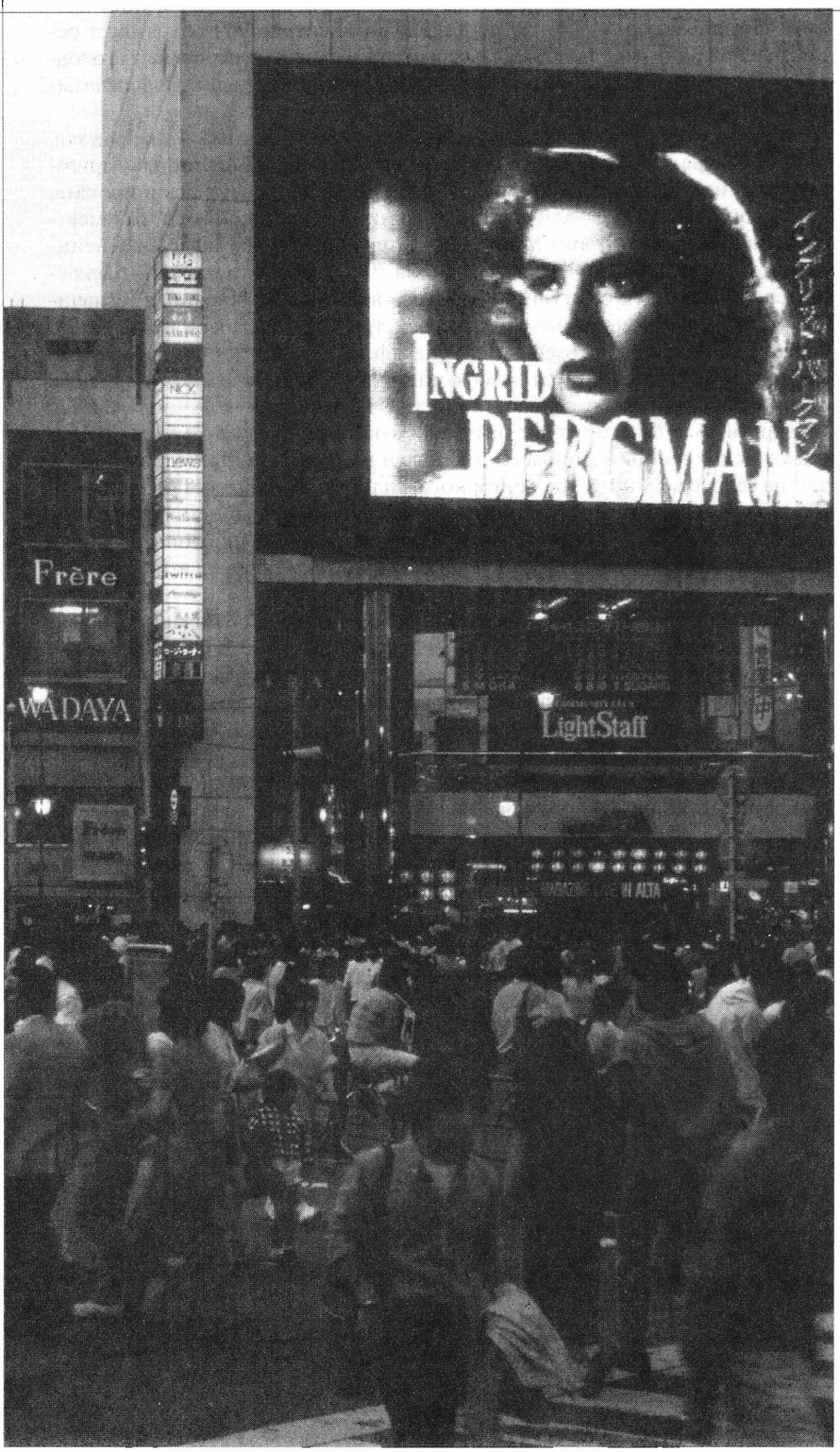
Впрочем, ответ официальный последовать не замедлит. Статью в «Правде» напишет Сергей Бородин, памятный отечественной словесности не столько послевоенными пудовыми романами (разумеется, отмеченными Госпремиями) о татаро-монгольском иге, сколько роковым участием в первом аресте Мандельштама в 1934-м, печатным доносом, после которого на полстолетие будет запрещен в СССР к постановке «Дракон» Шварца, и другими перлами в том же жанре. И Виктор Борисович Шкловский (помните, предполагалось его участие в написании сценария?) опубликует рецензию под внятным, так что и сама рецензия вроде уже не нужна, заголовком «Листы, вырванные из биографии и плохо прочтенные». Перепечатывать потом ее не будут.

Впрочем, результат всего этого был не совсем типичный. Как правило, в таких случаях картину запрещали, а режиссер получал постановку другого жанра или на другом материале. Здесь же картина осталась в прокате, после войны ее показывали даже в Германии (в советской зоне, разумеется); в прокатных конторах Москвы и Питера она продержалась на специальных сеансах для школьников до конца 70-х. А вот постановщик был решительно выдворен со студии и вернулся к тому, с чего начинал (и начинал успешно), — к неигровому кино. Еще три десятилетия он проработает сначала на ЦСДФ, а потом на «Центрнаучфильме», снимет немало картин, за некоторые получит призы Всесоюзных и, кажется, даже международных кинофестивалей. Но в игровое кино уже не вернется. Еще попытаются «раскрутить» в 60-е молодые энтузиасты-киноведы его драму из времен гражданской войны в Донбассе «Любовь и ненависть» (1935) и даже покажут на сеансе в Кинотеатре повторного фильма, еще коллега по «Центрнаучфильму» с киноведческим образованием опубликует о нем монографический очерк в последнем выпуске «Двадцать режиссерских биографий» в 70-е, но не то что в зрительский, а и в киноведческий обиход эти ленты так и не войдут.

И будут в 70-х прохаживаться по саду «Эрмитаж» трое пожилых людей: знаменитый эстрадный артист Леонид Утесов с дочерью Эдит, еще ладные и крепкие, а чуть поодаль высокий седой старик, сотрясаемый болезнью Паркинсона, — зять Утесова Альберт Гендельштейн...

И все же сказано в одной мудрой книге: даже самое грустное начало лучше самого хорошего конца. А уж если конец печален... Так что вернемся к началу. После катастрофы с «Мексикой» Эйзенштейн приехал в Москву в состоянии предельного отчаяния. И чтобы как-то его из этого состояния вывести, легендарная Пера Аташева, жена Сергея Михайловича, задумала устроить ему совершенно необычный день рождения. Она накрыла хороший стол (что по тем голодным временам было очень нелегко) и пригласила самые красивые пары кинематографического мира. Эйзенштейн вошел, увидел стол с обильной едой, а среди гостей Довженко с Солнцевой, Шенгелая с Вачнадзе, Гендельштейна с женой, все понял — и улыбнулся.

О П Ы Т



ЛУИ ДРЕЙФЮС

Враг общества номер один

«На вашем месте я бы больше интересовался Джо Фарреллом», — заявляет Барри Зонненфельд, счастливый создатель «Людей в черном»[1], считая, что Джо Фаррелл, патрон Национальной исследовательской группы (NRG), является самым опасным человеком в Голливуде.

За последние пятнадцать лет этот загадочный, чуть ли не засекреченный человек дал единственное интервью и не разрешил опубликовать ни одной своей фотографии. С присущей ему ложной скромностью Фаррелл в одном из своих редких публичных выступлений позволил себе охладить нездоровое любопытство публики: «Мы действуем почти так же раздражающе, как конгресс дантистов». Сказано несправедливо, так как исследовательская группа Фаррелла остается в голливудской истории уникальным предприятием. Занимаясь эксклюзивным изучением рынка для производящих студий, Национальная группа собирает и анализирует все материалы, относящиеся к предварительным кинопоказам, к просмотрам, предшествующим выходу фильмов на экраны. Призванные поддержать более или менее гениальную интуицию студий, эти просмотры очень часто диктуют повторный — новый — монтаж, а иногда даже пересъемку актеров. Поэтому совершенно понятна нервозность режиссеров — их труд неизменно подвергается опасности и риску быть растоптанным.

Предыстория...

Каким бы спорным ни было чрезмерное использование исследований Национальной группы, надо признать, что практика предпремьерного показа возникла до появления Джо Фаррелла и его группы. В 20-е годы молодой плодовитый продюсер МГМ Ирвин Тальберг создал сеть автобусных маршрутов, по которым отправляли руководящий состав студии на предпремьерные показы, тайно организованные в кинотеатрах, расположенных в окрестностях Лос-Анджелеса. Цель таких показов состояла в том, чтобы представить фильм местной аудитории, заранее не знакомой ни с названием, ни с сюжетом фильма. Место кинопоказа хранилось в секрете, чтобы избежать естественного соблазна продюсеров нанять оплаченную массовку из клакеров.

Со временем такое культивирование тайны исчезло. Постепенно продюсеры, режиссеры стали выбирать место демонстрации в соответствии с приемом, который там уже получил их предыдущий фильм. Так, после неожиданного успеха «Челюстей» Стивен Спилберг настаивал, чтобы его тестирующие кинопоказы проходили в Далласе. (Впрочем, грандиозный провал фильма «1941» положил конец этой сердечной привязанности.)

В эпоху Тальберга изучение аудитории основывалось на непосредственной реакции зала — ее ловили на слух. Студии — владельцы негативов — имели всю полноту власти для того, чтобы переделывать по своему усмотрению произведения тех авторов, которым они платили. Такой, скажем, просвещенный деспотизм

[1] Самый кассовый фильм 1997 года — *Прим. переводчика*

способствовал рождению нескольких шедевров. В 1937-м «Потерянный горизонт», представленный на предпремьерном показе в полной версии, был публикой освистан. После трех бессонных ночей подавленный Фрэнк Капра решился бросить в огонь (в прямом смысле) два ролика пленки. Безжалостно сокращенный, этот фильм принес режиссеру семь «Оскаров»!

Со временем подобный метод работы над фильмом в послесъемочный период был доведен до совершенства. Стали готовить анкеты, тщательно отбиралась аудитория, а ее ответы кропотливо изучали специалисты. Комплексный подход поставил студии перед необходимостью привлечь профессионалов к анализу базы данных. Именно тогда и появился «отвратительный Джо Фаррелл».

Волк в овчарне

Закончив Гарвард, Фаррелл начинает свою карьеру в социологическом агентстве Луиса Харриса. В 1977-м открывает собственное дело с офисом в центре Лос-Анджелеса, скромно названное Национальной исследовательской группой...

«За Джо Фаррелла ответствен Фрэнсис Коппола, это он привел его в бизнес», — вспоминает кто-то из режиссеров. После съемок — во время монтажа и озвучания фильма «Апокалипсис сегодня» — Коппола обратился к только что созданной и никому не известной социологической группе за помощью... Так Джо Фаррелл проник в голливудскую овчарню. Сразу же NRG стала развиваться в полной анонимности и по образцу квазимонополии. В 1993-м, то есть спустя пятнадцать лет после создания группы, в статье, опубликованной в Wall Street Journal, была оспорена надежность этой антрепризы. Несколько служащих, позже уволенных, сфальсифицировали цифры, чтобы угодить клиенту (студии), выступив против режиссера. Но после разборок на студиях и угрожающих писем Фаррелла эта история была замята. Без каких бы то ни было опровержений в ежедневной прессе. И — по слухам — Национальная группа не потеряла ни одного клиента.

Голос Америки

Согласно американской законодательной системе, календарный план работы над фильмом един и обязателен для всех. После завершения съемок режиссеру предоставляется десять недель на то, чтобы он предложил свой авторский монтаж (director's cut) и хотя бы один раз показал фильм публике. Только некоторые нетипичные счастливчики — Вуди Аллен или Оливер Стоун — избавлены от такой спешки. Для других же наступает момент общения с командой Джо Фаррелла. NRG собирает аудиторию по группам, исходя из самых разных критериев (доход, возраст, пол опрашиваемых...), с целью вычислить идеального потребителя фильма. Перед просмотром раздаются вопросники, а затем скрупулезно анализируются ответы.

Результаты этой процедуры впоследствии сказываются в работе, во-первых, режиссера (возможный перемонтаж картины) и, во-вторых, студии, выбирающей таким образом главную тему для продвижения фильма. Однако, как напоминает режиссер Барбет Шредер, «это ни в коем случае не поможет вам узнать, соберет фильм деньги или нет; анализ лишь подскажет, какова будет молва о картине». После просмотра Джо Фаррелл оставляет человек двенадцать зрителей для беседы. Эти собрания, так называемые «focus groups», режиссеры окрестили по-своему: «fuck us groups»[2].

По соображениям политической корректности определенные ситуации в фильме — смерть животного, сексуальные сцены, любовная история вдовы или вдовца... — неизменно подвергаются жесткой критике. Именно поэтому любовная история Харрисона Форда в «Беглеце» исчезла при перемонтаже — сработали результаты зрительского анкетирования. Разгневанный обсуждением окончательного монтажа своего детектива «Отчаянные меры», Барбет Шредер сказал: «В сущности, такие трюки социологического зондажа позволяют увидеть настоящую Америку, и это очень страшно. Очевидно, что нынешняя публика много хуже той, что ходила на великие голливудские фильмы. Если бы сегодня показали «Холодный пот», была бы катастрофа. И тогда-то аудитория не была великолеп-

[2] Focus groups *(англ.)* — так называемые «фокус-группы», fuck us groups *(англ.)* — затрахавшие нас группы — *Прим. ред.*

ной, но сегодня...» Джо Фаррелл выдвигает на первый план лозунги все более и более пуританской Америки, и режиссеры уязвлены такой цензурой.

Беспокойство их вполне понятно: если исследования Фаррелла покажут отрицательный результат, студии ничего не остается, как, аннулировав расходы по продвижению фильма, отправить его прямиком в ад, то есть на видео, минуя кинотеатры. И все это — из-за нескольких людей, которым предложили бесплатный просмотр!

Смысл тестирования

Экстраполяция мнения нескольких посторонних людей на прием фильма всей зрительской аудиторией не раз приводила к досадным неувязкам. Кто сегодня помнит, что в 1977-м подобный опрос проинформировал Джорджа Лукаса о том, что название «Звездные войны» отобьет у публики желание пойти на фильм — кому интересно смотреть фильм о роботах? Некоторые категории картин кажутся абсолютно обреченными после такого анализа зрительских предпочтений. Тестовый просмотр «Криминального чтива» был покинут большинством зрителей до конца эпизода содомии... Похожие истории происходят и с комедиями. Барри Зонненфельд вспоминает, что его «Семейка Адамс» чуть не попала в ловушку из-за того, что собрала на карточках множество оценок «очень хорошо» и недостаточно оценок «блестяще».

В иных случаях тесты приносили более счастливые последствия. Самый известный пример — «Роковое влечение» Эдриана Лайна, которое в оригинальном варианте заканчивалось харакири Глен Клоуз. «Оценки на карточках были единообразны. Публика, как на гиньоле, хотела, чтобы злые герои были наказаны», — писал обозреватель и делал вывод: «Это разводит по разным группам фильмы действительно интересные и фильмы, пользующиеся огромным зрительским успехом».

Более свежий пример: финал «Свадьбы моего лучшего друга» после опросов публики был переснят, чтобы появился Руперт Эверетт, герой которого понравился зрителям. Чаще всего главным объектом изучения рынка становится провал картины. Как отмечает Фрэнк Прайс, бывший президент компании «Коламбиа», «люди могут по-королевски наслаждаться просмотром, но если их разочарует финал, они возненавидят весь фильм».

Почему Фаррелл так силен?

«Изготовитель» звезд, Фаррелл отчасти играет в Голливуде роль Нострадамуса. «Джо — это тип, который предскажет, заболеете вы раком или у вас родятся близнецы», — сформулировал однажды продюсер, работавший с Дэнни Де Вито. Проигравшие режиссеры объясняют свои неудачи, зафиксированные группой Фаррелла, явной некомпетентностью работников студий. «Такое использование тестов не ново, — утверждает некий режиссер. — Американское кино всегда было массовым и универсальным. Просто сегодня люди, стоящие во главе студий, становятся все более и более ничтожными».

Вторит режиссеру из недовольных и Дэвид Киркпатрик, бывший патрон «Парамаунта», а потом «Уолт Дисней Пикчерс». Он заявляет: «Читателями сценариев на студиях теперь становятся все более молодые люди, а их представления о кинематографе предельно ограниченны». Питер Барт, главный редактор «Вэрайети», говорит о том, что за последние десять лет «влияние продюсеров в Голливуде уменьшилось. Сегодня на студиях до такой степени расцвели бюрократы, что они вмешиваются в каждое авторское решение, хотя их художественная легитимность подтверждается лишь дипломом бизнес-школы». В своих нападках на маркетинг Фаррелла Барри Зонненфельд подхватывает эхо подобных заявлений: «Эти господа так стараются опереться на цифры для принятия ответственных решений, что Фаррелл им очень нужен. Сейчас все ужасно дрейфят по поводу денег, которые задействованы в игре...»

Мнение Фаррелла необходимо, но не всегда достаточно для того, чтобы успокоить продюсеров. На самом деле — несмотря на успешные тестирующие просмотры — Эдриан Лайн долго бегал за гипотетическими американскими прокатчиками для своего римейка «Лолиты» Кубрика.

Premiere, 1997, Septembre

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ДЖО ФАРРЕЛЛ:

«Полемический сюжет может кого-то ранить»

«Премьер». Что именно американская публика не хочет видеть на экране?

Джо Фаррелл. На самом деле ничего такого нет. Но, я думаю, существуют темы, сокращающие потенциальную киноаудиторию. Например, жестокость к детям, физическая или моральная агрессия по отношению к маленьким — это риск ограничить число зрителей. Хотя и для таких фильмов всегда найдется публика. Просто она менее значима.

«Премьер». Следовательно, эпизоды насилия над детьми снижают шансы фильма в прокате?

Джо Фаррелл. В США свобода выражения позволяет снимать фильмы на любой сюжет. Правда, у каждого сюжета свое количество зрителей. Разнятся и категории зрителей, откликающихся на те или иные истории. Можно, впрочем, разрабатывать очень трудные сюжеты, надо лишь отдавать себе при этом отчет, что они обречены на меньшую аудиторию.

«Премьер». Европейцы упрекают ваши маркетинговые тесты в том, что они определяют характер сегодняшнего американского кино, а оно, по их мнению, становится все более стерилизованным...

Джо Фаррелл. Не следует забывать, что мы систематически отказываемся участвовать в написании сценариев. Я, впрочем, не думаю, что можно было бы использовать наш тип исследований для того, чтобы судить о качестве того или иного сценария. Или даже для того, чтобы его переделать. Никогда не поймешь, каким будет фильм, пока он не снят. В некоторых случаях на экране даже трудно найти следы оригинального сценария!

«Премьер». Уже на протяжении многих лет в США — особенно в кино — действуют законы политической корректности. Не чувствуете ли вы себя ответственным за возрастание ее роли?

Джо Фаррелл. Я не знаю, что такое политическая корректность.

«Премьер». Ну, например, в Европе всегда удивляются, почему в американских фильмах никогда не умирает собака или, во всяком случае, ее никогда не показывают мертвой...

Джо Фаррелл. Не надо забывать, что американское общество очень гетерогенно, очень плюралистично. Я полагаю, что одно из главных достижений американского кино состоит в умении делать фильмы универсально популярными, в расчете на то, что их будут смотреть все — вне зависимости от расы, цвета кожи или национальности. Часто говорят, что успех наших картин всем обязан вложенным в них большим деньгам. Зачастую это так. Но верно также и то, что, снимая фильмы, предназначенные для столь разнообразной американской публики, авторы обращаются к проблемам, которые волнуют людей всех наций. Конечно, мы сознательно или бессознательно предпринимаем попытки избегать полемических сюжетов, потому что не хотим ранить какую-то часть публики. И поэтому, когда вы говорите о «политической корректности», мне это выражение кажется неточным, так как оно имеет большее отношение к структуре нашего общества, нежели к политике.

«Премьер». У вас есть бюро за границей. Приходится ли вам работать над адаптацией американских фильмов для зарубежного рынка?

Джо Фаррелл. Да, в какой-то мере.

«Премьер». Во Франции, например...

Джо Фаррелл. Случается. Чаще всего цель тех тестов, которые мы делаем за границей, состоит в том, чтобы добиться наилучшего представления фильма. Возьмем какую-нибудь любовную историю: в США, конечно, значимо пуританское влияние; чересчур откровенный показ сексуальных сцен американскую публику шокирует. Как вы, должно быть, знаете, в американском кино любовью

занимаются без обиняков. Достаточно показать несколько планов во время любовного акта и, возможно, какой-то разговор после него. А во Франции любовь намного болтливее — надо объяснять, почему да как по поводу каждой детали. Обобщая, можно сказать, что для французов «любовь по-американски» чересчур искусственна, не отрефлексирована и сводится к простому физическому акту. Что, в общем-то, отдает иронией, поскольку известно, что американцы — пуритане... Поэтому из-за любовных историй, снятых по-американски, иностранная публика рискует воспринять фильм неправильно.

«Премьер». Можно ли сказать, что независимые кинематографисты менее заинтересованы в ваших прогнозах?

Джо Фаррелл. В США независимый кинематографист должен найти прокатчика. И как можно более солидного. Многие независимые фильмы обязаны пройти через крупного прокатчика, а значит, через нас. Время от времени независимые работают с маленькими прокатными конторами, но без серьезного бюджета трудно построить соответствующую рекламную кампанию. Это означает, что большинство кинематографистов, которым случается с нами работать, заинтересованы в наших исследованиях.

Сейчас меня больше всего волнует возрастающее влияние женской аудитории. Сегодня именно женщины составляют основную массу синефилов, намного опережая детей и подростков. Это матери, которые ведут детей в кино. И это женщины, идущие в кино с друзьями. Мужчины без женщин намного реже ходят в кино с детьми. Вот, к примеру, успех фильма «Клуб бывших жен» был «сделан» женщинами. Кроме того, женщина умеет отдаваться своим чувствам. Известно, что женщины больше, чем мужчины, читают художественную литературу. Это в основном касается любовных историй и детективов. Женщины по своей природе более чувствительны к сюжету, больше интересуются героями. Я говорю не только об интеллектуалках. И последняя правда: женщины вообще более восприимчивы, чем мужчины. Сегодня они поддерживают голливудский кинематограф, который опирается главным образом на истории и героев. В то же самое время этот феномен не очевиден, если вы задумаетесь над успехом «Дня независимости». Но если вы посмотрите фильмы десяти-пятнадцатилетней давности, предназначенные для подростков — чаще всего совершенно идиотские, и сравните их с теми фильмами, которые опираются на историю, на сильных героев, то вы оцените позитивную роль женской аудитории.

«Премьер». Случалось ли вам ошибаться в своих прогнозах?

Джо Фаррелл. Мы должны быть точны, потому что довольно рано начинается работа, связанная с изучением самой природы будущего успеха фильма. У нас было несколько счастливых неожиданностей и — в редчайших случаях — разочарований. По сей день я все еще сожалею о фильме Роба Райнера «Принцесса-невеста», который заслуживает гораздо большего, чем вышло по результатам опроса. И наоборот, фильм-хоррор «Крик», казалось, был предназначен для подростков, я даже не думал, что он хорошо пойдет во всех аудиториях. Если бы я сейчас посмотрел данные более внимательно, то пришлось бы признать: кое-что упущено.

«Премьер». Что вам больше нравится — «День независимости» или «Марс атакует»?

Джо Фаррелл. Я ценю и того, и другого клиента.

«Премьер». У вас, должно быть, много врагов в среде кинематографистов?

Джо Фаррелл. Конечно. Чем меньше меня знают в лицо, тем лучше я себя чувствую. И потом в этой среде, где все борются за капельку внимания, надо стараться не подмочить репутацию своих клиентов.

«Премьер». Вы это поняли с самого начала?

Джо Фаррелл. Я думал об этом до того, как начал сотрудничать с Голливудом. И знал все это, работая в Вашингтоне: политики действуют таким же образом.

«Премьер». Значит, нет возможности получить вашу фотографию?

Джо Фаррелл. Нет. Я хочу остаться «загадочным Джо Фарреллом»!

Premiere, 1997, Septembre

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ЛЕВ ФУРИКОВ

Кинорежиссура как вид самоубийства

БЕСЕДУ ВЕДЕТ В.МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Лев Борисович, американские режиссеры боятся Джо Фаррелла больше, чем наши боялись всех министров кинематографии, вместе взятых. Вы тоже оцениваете зрелищность фильмов, однако вас никто из наших режиссеров не боится...

Лев Фуриков. Экспертиза Фаррелла имеет для продюсеров огромную цену. За поправку, которая принесет лишний миллион долларов в кассу, стоит заплатить. Здесь такая экспертиза практически никому не нужна. У нас диктатура режиссеров, которые снимают как хотят и что хотят, не неся никакой ответственности за качество продукции. Их не волнует вероятный провал фильма в прокате, поскольку это никак не отразится на возможности получить деньги на следующую постановку. Они все понимают сами, и на наши прогнозы им плевать. В экспертном жюри Госкино на меня смотрят как на идиота, когда я защищаю коммерческие проекты, и страшно удивляются, когда я после этого отстаиваю проекты авторские. Мой личный вкус тут ни при чем, я стараюсь избегать вкусовых суждений.

В.Матизен. Но все же интересно узнать ваши личные пристрастия...

Л.Фуриков. Они вполне «элитарны». «Андалузский пес» Бунюэля, «Аталанта» Виго, «Земляничная поляна» Бергмана, «Сатирикон» Феллини, «Под стук трамвайных колес» Куросавы, из наших — «Сталкер» Тарковского, «Замок» Балабанова. Но вся моя прогнозистская работа направлена на то, чтобы повернуть предложение к спросу.

В.Матизен. А что вы можете предложить, кроме увещеваний? «Господа сценаристы и режиссеры! Думайте о зрителях!» А зачем им думать о зрителях, когда есть государственный карман и родной Комитет по кинематографии, который с грехом пополам, но вынимает из этого кармана деньги на постановки? Или, может, Госкино заинтересовано в том, чтобы киноиндустрия стала доходной? На словах — оно просто спит и видит, как расцветает кинорынок. На деле — поддерживает иждивенчество. Я уж не говорю о том, что если будет кинорынок, кому будет нужно Госкино?!

Л.Фуриков. Я нашему министру не завидую. У него все враги. Не дал денег — враг. Дал — тоже враг, потому что дал меньше, чем коллеге. Но вы правы, режиссеры предпочитают не искать частные средства, за невозврат которых так или иначе придется отвечать, а идти с протянутой рукой в Госкино и получать деньги, за потраву которых никто не спросит. А это ведь наши с вами деньги, вынутые в виде налогов из нашего кармана. Но кому надо их экономить?

В.Матизен. А если в порядке сугубо мысленного эксперимента наложить мораторий на бюджетное финансирование кинематографа, появится связь между спросом и предложением?

Лев Фуриков — кинокритик, с 1981 года занимается прогнозированием зрительского успеха фильмов, выпускаемых в отечественный прокат, в настоящее время — в агентстве «Информкино»

Л.Фуриков. Появится, куда ей деться. Спрос ведь есть, просто мало кого сейчас заботит его удовлетворение. Не будет кормушки — озаботятся. Но не забывайте, что прекращение государственной поддержки кинематографа приведет к тому, что на какое-то время без работы окажется масса людей, а это уже социальная проблема.

В.Матизен. Назначить им содержание будет дешевле, чем производить фильмы, не имеющие спроса. Другое дело, что кинематографисты, сидящие даже на приличном пособии по безработице, могут создать для власти больше проблем, чем шахтеры.

Л.Фуриков. Безусловно. Болезнь приняла хроническую форму, а до нее можно было не доводить. Ведь у советского кино связь со зрителем была. Вот, скажем, лидеры проката 1980 года: «Пираты XX века» — 87,6 миллиона зрителей, «Москва слезам не верит» — 84,5 миллиона на каждую серию, «Экипаж» — 71,1 миллиона на каждую серию. И это без учета посещаемости в последующие годы. При средней цене билета 24 копейки и средней цене производства 450 тысяч рублей на серию доход от каждого из этих фильмов превышал затраты более чем в тридцать пять раз!!! Удельный вес зрелищных картин стал уменьшаться с 1986 года. Тогда меньше 5 миллионов зрителей собрали 55,6 процента картин, в 1987-м — уже 62,9 процента, в 1988-м — 75,9 процента, в 1989-м — 86,3 процента, в 1990-м по неполным данным — 95 процентов. Аутсайдеры проката превратились в агрессивное большинство.

В.Матизен. Но ведь и лидеры проката стали не столь кассовыми...

Л.Фуриков. В конце 80-х чемпионом оказалась «Интердевочка» (1989) — 45 миллионов зрителей, за ней с большим отрывом следовали «Игла» и «Трагедия в стиле рок» (оба 1988) — 15 миллионов. А потом обвалился прокат, рухнула вся статистика. Нынче это самая большая тайна — сколько фильм стоил и сколько собрал. Уникальная страна!

В.Матизен. Есть мнение, что общее падение посещаемости кинотеатров происходило из-за того, что появлялись новые виды досуга. Те же видео и телевидение. И если в 1980-м аутсайдером следовало считать картину, собравшую меньше 5 миллионов зрителей, то в 1989-м и тем паче в 1995-м эту норму следовало бы понизить...

Л.Фуриков. Не согласен. Посмотрите, что делается у американцев! Фильм за один уик-энд (то есть три дня) собирает 20 — 30 миллионов долларов (то есть 4 — 6 миллионов зрителей). А у нас последним рекордсменом был фильм «Ширли-мырли» — 1,2 миллиона зрителей за год! Многие же не набирают и 100 тысяч! В тот же год, что и картина Меньшова, вышли «Московские каникулы», собравшие 76 тысяч зрителей, и «Маска» с Джимом Керри — 77 тысяч!

В.Матизен. Так я и говорю, что приходится учитывать общее падение посещаемости. Ведь «Маска» по зрелищности не уступает иностранным хитам советского проката и году в 1983-м собрала бы миллионов 30. И фильм «Ширли-мырли» собрал бы столько же. С другой стороны, для прокатчиков «Маски» 77 тысяч вполне достаточный уровень. Они же ее не производили, а лишь купили права, что гораздо дешевле.

Л.Фуриков. «Титаник» опроверг все представления о том, что наш зритель не хочет идти в кинотеатры. А что такое «Титаник»? Естественное соединение двух жанров — мелодрамы и фильма-катастрофы. Не жанровая смесь, от которой зритель бежит, а инфильтрация жанров. Любовь художника из низов к девушке из верхов на корме тонущего корабля. Плюс «судьба человека», поскольку это воспоминание героини, дожившей до ста лет. Плюс колоссальная техника съемок.

В.Матизен. С чего началось падение спроса, о котором вы говорите?

Л.Фуриков. С «Покаяния». Это была первая разоблачительная картина. Замечательная в художественном отношении, и для своей категории она собрала очень много зрителей — 13,6 миллиона. А потом пошло то, что я называю «танцы на трупах». Политизация и социализация, переросшие в чернуху. С другой стороны, снималось сложное авангардное кино. А зрителю что авангард, что чернуха — все едино. Вымерли положительные герои, исчезли хэппи энды, авторы перестали рассказывать истории — исчезло все, на чем, кстати, держится американское кино. Зрителю стало нечего смотреть. Приходит в кино — ему

«Дрянь хорошую, дрянь плохую» или «Деревянную комнату». Между прочим, критика тоже сыграла свою роль в этом процессе. За годы буйства чернухи у нас появилось правило: чем зрелищнее фильм, тем больше его ругают в печати.

В.Матизен. Годы буйства чернухи тут ни при чем. Зрелища, которые критика не принимала, были всегда. Абсолютную рекордсменку советского проката «Есению» с ее 91 миллионом зрителей разнесли, «Человека-амфибию» разнесли, «Любовь и голуби» разнесли...

Л.Фуриков. Фильмы Меньшова критика вообще не любит. «Москва слезам не верит» бита. «Розыгрыш» (33,8 миллиона) — бит. «Ширли-мырли» просто ногами топтали. Одна критикесса, смотревшая фильм в Доме кино, написала, что «в зале раздавался хамский смех», и ее этот смех оскорблял.

В.Матизен. От того, что критика ругает фильм, его посещаемость уменьшается лишь на тот процент людей, которые понимают критическую брань как «кирпич» на входе в кинотеатр, где идет картина. А этот процент ничтожен. К тому же некоторые идут в кино по принципу «ругают — значит стоит посмотреть». Я сам в юности ходил на то, что особенно ругали.

Л.Фуриков. Я ведь не утверждаю, что зрители принимают критику как руководство к действию, а я лишь говорю о том, что Великое Мнение Кинообщественности настроено против режиссеров, снимающих зрительское кино. И это вовсе не способствует тому, чтобы такое кино появлялось.

В.Матизен. Неприязнь критика к некоторым кинотоварам массового потребления является простым следствием его образованности или, скажем проще, насмотренности. Конечно, он может попробовать называть сладким то, что ему кажется соленым, но лицо выдаст. Режиссеру надо выбирать между любовью массы и любовью элиты, ничего тут не попишешь.

Л.Фуриков. Режиссеры к этому не готовы. Судя по нашему недавнему анкетному опросу, кинематографисты уповают на «совмещение художественности и зрелищности», хотя практика свидетельствует о том, что трепетная лань искусства не потянет зрительскую телегу. Зрительский спрос — штука тонкая. Это просто мистика, насколько он постоянен. Вот статистика советского времени. Восемь боевиков на тему гражданской войны трех разных режиссеров — Н.Михалкова, С.Гаспарова и В.Саруханова, — выпущенные в разные годы, все как один собрали от 23 до 24 миллионов зрителей. Рыцарские фильмы С.Тарасова — по 28 миллионов. Военные фильмы И.Гостева — то же постоянство. И таких примеров множество. Градусники разные — температура одна. Но малейшие сложности в структуре фильма — и зритель отваливает.

В.Матизен. А кто, кроме Меньшова, у нас сейчас «зрительские» режиссеры?

Л.Фуриков. А.Эйрамджан и А.Полынников. Люди уже много лет снимают на взятые в кредит деньги и окупают свои картины. Но никто их не знает.

В.Матизен. Ну почему никто? Критики знают, хотя не любят. Это кино, которое по своей бедности близко к порнографии, хотя ничего собственно порнографического в нем нет.

Л.Фуриков. Конечно, бедное! У Эйрамджана в группе шесть человек. Он снимает «Ночной визит» за 45 тысяч долларов, продает за 55 видеопрокатной фирме. Фирма дает ему 115 тысяч в кредит. Он едет в Майами и снимает на эти деньги две картины. С Щербаковым, Кокшеновым, Новодворской и Боровым. И плевать ему на критику.

В.Матизен. Если бы... «Зрительские» постановщики, которые не в чести у критики, весьма к ней неравнодушны. Они почему-то считают, что критика должна выражать мнение потребителей их продукции. Но я, кстати, не думаю, что названные вами режиссеры такие уж зрительские. Они тоже элитарны, но только снизу. И окупаемы лишь до тех пор, пока снимают дешевые фильмы. Выйдут на большой бюджет — провалятся.

Л.Фуриков. Не согласен. У Полынникова была довольно дорогая картина «День любви», она окупилась. Их фильмы выполняют свое назначение — развлекают, облегчают. А другие — грузят.

В.Матизен. В чем вы видите причину незрелищности наших картин?

Л.Фуриков. Прежде всего в вялом темпоритме. Основной зритель — молодежь, она на клипах воспитана и на дух не переносит вялости. Посмотрите американские фильмы — ни сантиметра лишней пленки! А герои? Герой — это один про-

тив всех, как Рэмбо. А у нас «герой» — комплексующий интеллигент. Сама интеллигенция от таких фильмов вянет. Всеволод Плоткин несколько лет назад снял «Чтобы выжить», вот там был герой! 22 страны купили этот фильм. И что? Не может найти денег на новую постановку. Или еще «герой» — бывший уголовник, который хочет быть честным, а его тащат обратно и в конце пришивают...

В.Матизен. Так это же «Калина красная»...

Л.Фуриков. Там другое — судьба человека. А финалы?! В скольких фильмах герои забирались на колокольню и сигали вниз Это же просто эпидемия! Только появляется на экране, а я уже вижу — не жилец. Я вам вот что скажу: наши режиссеры — суицидники. Своими руками гробят кинематограф. Никак не могут понять, что главная функция кино — компенсаторная. Попросту — душевная терапия. Дома нелады, пришел в кино, вышел — все отлично! Я сам раз был в депрессии, посмотрел фильм с Бельмондо, выхожу из Дома кино — все нормально!

В.Матизен. «Нормально, Григорий?» — «Отлично, Константин!»

Л.Фуриков. Вот именно. Мы спросили у прокатчиков, какие жанры пользуются наибольшим спросом у зрителей. Комедия — 45 голосов, семейный фильм — 35, фильм для детей — 29, мелодрама — 23, боевик, фантастика, исторический фильм — по 13, мюзикл — 8, вестерн — 6, триллер — 3, драма — 2.

В.Матизен. Судя по тому, как жанр картины определяется в аннотации, мелодрам у нас хватает...

Л.Фуриков. Да какие это мелодрамы — одно название! Была у нас «Родная кровь» (34,9 миллиона зрителей) — раз. Была «Мачеха» (59,4) — два. Были «Мужики!..» (38,4) — три. Да «Зимняя вишня» (32,1). Мелодрама — это что? Это когда бабы плачут и мужики слезы утирают украдкой. Никогда не забуду, как смотрел «Есению» в Орской прокатной конторе. Копия истерта так, что на экране одна лапша. А впечатление такое, будто тебя взяли за нос и выкручивают. А монтажницы, которые видели фильм раз по десять каждая, в самые драматические эпизоды заскакивали в зал одна за другой — поплачут и убегут работать. Или сидел я на какой-то арабской картине, рядом беременная женщина. Рыдала так, что вот-вот схватки начнутся! Вот что такое кино! Неудивительно, что 91 миллион зрителей посмотрели «Есению». Было все это и в нашем кино, да промотали. Как говорит один прокатчик: «Был у нас массовый зритель, был широкий зритель, а теперь у нас зритель штучный».

В.Матизен. Вы писали, что для успеха фильма имеет значение неожиданный финал. Но какой же неожиданный финал в мелодраме или боевике? Ведь добро обязательно победит зло!

Л.Фуриков. Вопрос в том, как оно победит. Вспомните «Дилижанс» Джона Форда. Герой ночью выходит из салуна. Сходится со своими противниками. В салуне слышны выстрелы. Все в диком напряжении — кто кого? Распахивается дверь. Входит главный злодей. У всех обрывается сердце. Он делает несколько шагов и падает замертво. А самый конец! Героя с подругой останавливает полицейский, который должен его арестовать. Напряженное ожидание. И вдруг полисмен хлопает лошадь героя по крупу, отправляя с наградой в хорошую жизнь. Вот это герой, вот это хэппи энд — всех победил и женщину в награду увез!

АЛЕКСАНДР ГОЛУТВА

Госкино не подарок, но без него еще хуже

БЕСЕДУ ВЕДЕТ В.МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Александр Алексеевич, для вас не секрет, что нынешнее российское кино упрекают в отсутствии зрелищности. Как, по-вашему, на какой стадии создания картины можно оценить ее зрительско-коммерческий потенциал?

Александр Голутва. Начиная с идеи. Но чем ближе фильм к завершению, тем точнее будет прогноз. Когда фильм закончен, о его прокатной судьбе на тех или иных рынках можно говорить с высокой степенью точности.

В.Матизен. Чтобы произвести эту оценку, достаточно мнения экспертов или необходимы эксперименты в фокус-группах — такие, как проводятся в США?

А.Голутва. Чтобы оценка экспертов была не просто точной, но имела общественный вес, необходима та или иная апробация полузавершенного фильма в зрительской среде. И тут не надо изобретать велосипед, а нужно брать существующие методики и использовать их.

В.Матизен. Почему же у нас это не делается?

А.Голутва. Мы к этому не подготовлены. И причина не только в плачевном состоянии нашей экономики и нашего кинорынка, но и в психологической неготовности. У нас до сих пор не преодолен комплекс режиссерского кинематографа. Это история, традиции, привычки, система интересов, благодаря которой определяющей фигурой кинопроцесса является режиссер, а не продюсер. А у подавляющего большинства режиссеров нет доверия к таким способам оценки. Есть, конечно, и те, кто интересуется зрителем и любит проводить доморощенные опросы. Есть и такие, кто с готовым фильмом ездит по регионам, разговаривает со зрителями и наблюдает за их восприятием картины. Но таких меньшинство. Тем не менее этой работой заниматься нужно, однако я не уверен, что ее целесообразно замыкать на рамках государственной структуры. Мне кажется, что это должны делать независимые институты.

В.Матизен. Даже тогда, когда производство фильма осуществляется с участием государственных средств?

А.Голутва. Дело в том, что доля государственного участия в производстве кинокартин падает и будет падать. А в том, что делается с государственным участием, падает доля тех фильмов, которые снимаются целиком на государственные средства. В этих условиях государственная экспертиза зрительского потенциала проектов представляется не вполне уместной. К тому же не всех она радует...

В.Матизен. Но почему в ней не заинтересованы независимые от государства продюсеры и финансисты, вкладывающие деньги в кино?

А.Голутва. Продюсеры, в отличие от режиссеров, были бы рады, если бы такая система оценок существовала. Но не все продюсеры самостоятельны. Многие только так называются, а на самом деле они — люди зависимые. Что-то вроде исполнительных продюсеров, которые значатся в титрах иностранных фильмов.

В.Матизен. Зависимые — от режиссера?

А.Голутва. От режиссера или от тех, кто дает деньги. Ведь на свои средства кино не снимают нигде. Но в мире существуют традиции, контракты, договора, в том числе определяющие роль продюсера в этом процессе. В Штатах или Европе продюсер — фигура достаточно самостоятельная. Он может сказать режиссеру, что видит в главной роли артиста N. А у нас это нередко говорят те, кто дает деньги продюсеру. «Снимешь актрису М., мою дочку и племянника моей тети». Это примитивный пример, но суть в этом. Кроме того, пока еще очень силен авторитет режиссеров. Трудно себе представить, чтобы, например, Алексей Герман внимательно прислушался к советам продюсера...

В.Матизен. Но если тот, кто дает деньги на кино, выдвигает такие условия, это значит, что дочкина роль для него важнее денег, которые может принести фильм?

А.Голутва. Вот именно. Но так происходит потому, что кино у нас не стало бизнесом. Год назад что-то зашевелилось, возникли надежды, что старой системе отношений придет конец, но случилось то, что случилось. Крах рубля все остановил, и нас отбросило назад — к началу 90-х. Вообще при ухудшении экономической ситуации первым делом страдает кино. Оно — самый невыгодный продукт в условиях экономической нестабильности и всяких кризисов...

В.Матизен. Слишком долгий оборот денег?

А.Голутва. Конечно. Когда люди не знают, что будет через несколько дней, им не до того, чтобы заглядывать на год вперед.

В.Матизен. Но каким образом у нас получается, что режиссер диктует условия продюсеру, а не наоборот?

А.Голутва. Чем больше производитель независим от государства, тем значительнее роль продюсера. Это видно хотя бы по условиям контрактов. У кого-то из режиссеров это вызывает раздражение, кому-то нравится.

В.Матизен. Александру Хвану, который снимал на «НТВ-ПРОФИТ» и с которым я недавно беседовал, даже очень понравилось. В том числе и то, что финальный монтаж в случае разногласий остается за продюсером. А что мешает ввести такой же порядок при государственном финансировании?

А.Голутва. Закон о государственной поддержке исходит из того, что деньги получает продюсер. Однако фактически их пробивает режиссер. Именно его имя играет роль, часто непомерную, в определении того, какой проект достоин господдержки, а какой нет. Это труднопреодолимо, поскольку первоначальное решение принимается экспертной комиссией, которая состоит из тех же творческих работников, большей частью проживших в кино долгую жизнь. А у них свои привычки, склонность к традиционным решениям...

В.Матизен. Но ведь комиссия имеет совещательный голос, а окончательное решение о запуске фильма принимается коллегией Госкино...

А.Голутва. Вопрос о том, достоин ли проект господдержки, решается комиссией. Но получивших одобрение проектов всегда больше, чем денег на их осуществление. Вот на этом этапе коллегия Госкино и определяет, какие из отобранных комиссией проектов включить в программу этого года и какие нет.

В.Матизен. Но ведь были случаи, когда поддержку получали проекты, не одобренные комиссией.

А.Голутва. Были. Дело в том, что до выхода закона о господдержке решения комиссии не имели обязательного характера. Решения принимал председатель Госкино, и иногда он своей волей запускал проекты, не прошедшие комиссию. Как правило, это были сценарии, одержавшие победу на конкурсах. Когда закон был принят, такие случаи прекратились. Не прекратилось другое. Если режиссер может зайти наверх, хлопнуть дверью и вытребовать себе деньги, о каких зрительских интересах можно говорить?

В.Матизен. А как такое вообще может происходить?

А.Голутва. Очень просто. Допустим, некий проект прошел комиссию и стоит в плане. Но в обычном порядке очередь до него может дойти не скоро. Именитый режиссер отправляется в высокий кабинет, откуда поступает указание в Минфин, а тот, в свою очередь, говорит нам: или вы в этом месяце ничего не получите, или выделяйте из того, что мы вам дадим, деньги на эту картину целевым назначением. Закон этого не запрещает, значит, разрешает. Так, например, финансируются «Кинотавр» и «Киношок». А «Золотой витязь» в этом году волей

Госдумы и вовсе получил отдельную строчку в бюджете. И вот режиссер, который преподнес такой подарок своему продюсеру и своей группе, говорит: «Это под меня дали деньги!» Кто же после этого скажет ему: «А вот мы посмотрим твою картину и дадим тебе рекомендации по ее улучшению»?!

В.Матизен. Но когда Госкино дает на картину деньги, может оно обращать внимание на то, насколько она зрелищна?

А.Голутва. Может. И делает это. Если раньше обсуждались литературные и идейные достоинства проекта, то теперь учитываются и другие соображения. В комиссии работают продюсеры, прокатчики, социологи, которые отстаивают интересы зрителя и могут сказать автору, чтобы он то-то и то-то изменил. Но все это на самом деле ерунда. Что могут решить поправки, когда у нас страшный идейный кризис? Я только что прочел несколько сотен заявок на сценарный конкурс «Зеркало»...

В.Матизен. Несколько сотен? Такой энтузиазм радует...

А.Голутва. Не радует то, что они скроены если не по одному шаблону, то по двум-трем. Одни и те же схемы, одни и те же сюжетные ходы, крохотные мысли... Например, героя доводят до исступления, он берется за оружие и начинает мстить. Или про «нового русского», который кажется плохим, а потом оказывается хорошим. Про всевозможных Золушек а-ля «Москва слезам не верит», но гораздо слабее. Про «афганцев» и «чеченцев» — в огромных количествах. Целый пласт заявок «под Тарантино».

В.Матизен. И ничего хорошего?

А.Голутва. Очень мало. У нас в запасе больше. Тот же проект Сергея Овчарова «Конек-Горбунок». Увы, мы не можем его потянуть.

В.Матизен. Слишком дорого?

А.Голутва. Конечно. Шутка ли — сделать чудо-юдо рыбу-кит! Хотя это мог бы быть подлинный национальный хит, он мог бы конкурировать и на международном кинорынке, с которого мы сегодня практически ушли.

В.Матизен. Что же делать?

А.Голутва. Мне кажется, надо поискать авторов в глубинке. В журналах типа «Урал» и «Сибирские огни». А вообще нужно подвести итоги. Посмотреть силами наших экспертов все, что выпущено за последние два года, и дать оценку. Пересмотреть те проекты, которые прошли экспертную комиссию, но до сих пор не запущены, и только тогда принимать решение, что включать в программу 1999 года. Хотя уже понятно, что нам не удастся справиться с программой этого года, значительная ее часть переползет на следующий. И мы никак не можем обрубить хвосты, поддаваясь давлению людей, которые стоят за этими проектами и которые не работают несколько лет. Но, видимо, придется набраться смелости...

В.Матизен. Какова в среднем задержка с финансированием и с выпуском фильмов?

А.Голутва. Есть картины, производство которых тянется уже несколько лет. Как это получается? Принимается закон о бюджете на год, который сразу же, с самого начала не выполняется. В прошлом году это называлось секвестром, в этом — «лимитом бюджетных обязательств». Выражение-то какое придумали! По идее это значит, что нам гарантируется выполнение только некоторой, но определенной части бюджета. Но и этот лимит не соблюдается! По факту мы в этом году получили не только меньше того, что просили, но и в десять раз меньше обещанного. Причем о недоплате становится известно тогда, когда картины уже в производстве! Конечно, кто может, тот отворачивается от такой господдержки...

В.Матизен. Способно ли Госкино в принципе формировать возвратный механизм в кинематографе или оно обречено поддерживать затратный?

А.Голутва. Существующая система была создана в расчете на нормальное функционирование кинематографа, когда имеется кинорынок, где действуют независимые производители. Госкино же оказывает безвозмездную поддержку тем проектам, которые имеют художественную ценность и не могут рассчитывать на коммерческий успех. По сути дела это система грантов. Было бы идеально, если бы она работала. Если бы можно было сказать: есть двадцать грантов по 800 тысяч долларов на картину и пятьдесят грантов по 400 тысяч. Объявляется кон-

курс — соревнуйтесь за эти гарантированные деньги... Беда в том, что весь кинематограф стал затратным и система господдержки оказалась единственным способом финансирования кино. В такой ситуации заставлять производителей возвращать государству деньги — значит убить у инвесторов всякий стимул вкладывать деньги в кино. Сейчас таким стимулом является господдержка. Когда продюсер или режиссер ищут деньги у частных инвесторов, те спрашивают: «А государство в вашем проекте участвовать будет?» Те приходят к нам и просят: «Ну хоть на пленку дайте, это уже стимул для частного капитала».

Возьмите компанию «НТВ-ПРОФИТ». Ей нужно отчитываться в прибыли перед своими хозяевами. И если они могут отчитаться за счет государства, то и слава Богу. Или обратный пример. Стоило Армену Медведеву заявить о хронической задержке государственного финансирования кино и о своем возможном уходе с поста председателя Госкино, как частные инвесторы отказали нескольким режиссерам в обещанном кредите.

В.Матизен. Хорошо, оказывайте господдержку, но выставляйте условие: «Если вы получите прибыль, то рассчитаетесь с нами. Если нет — затраты спишем, но в следующий раз поостережемся вам помогать».

А.Голутва. Сейчас Госкино не имеет права заниматься коммерческой деятельностью. Для этого его нужно превратить в концерн. Чтобы оно жило на свои заработки с кинопроизводства и проката. Но имеет ли смысл подобная централизация? Ведь пять процентов годового экономического роста в стране — и не нужно Госкино в его нынешнем виде.

В.Матизен. Существует три объяснения, почему кино находится в кризисе: дефицит зрелищных идей, упадок проката, нежелание зрителя ходить в кино. Вы предлагаете четвертое — экономический спад.

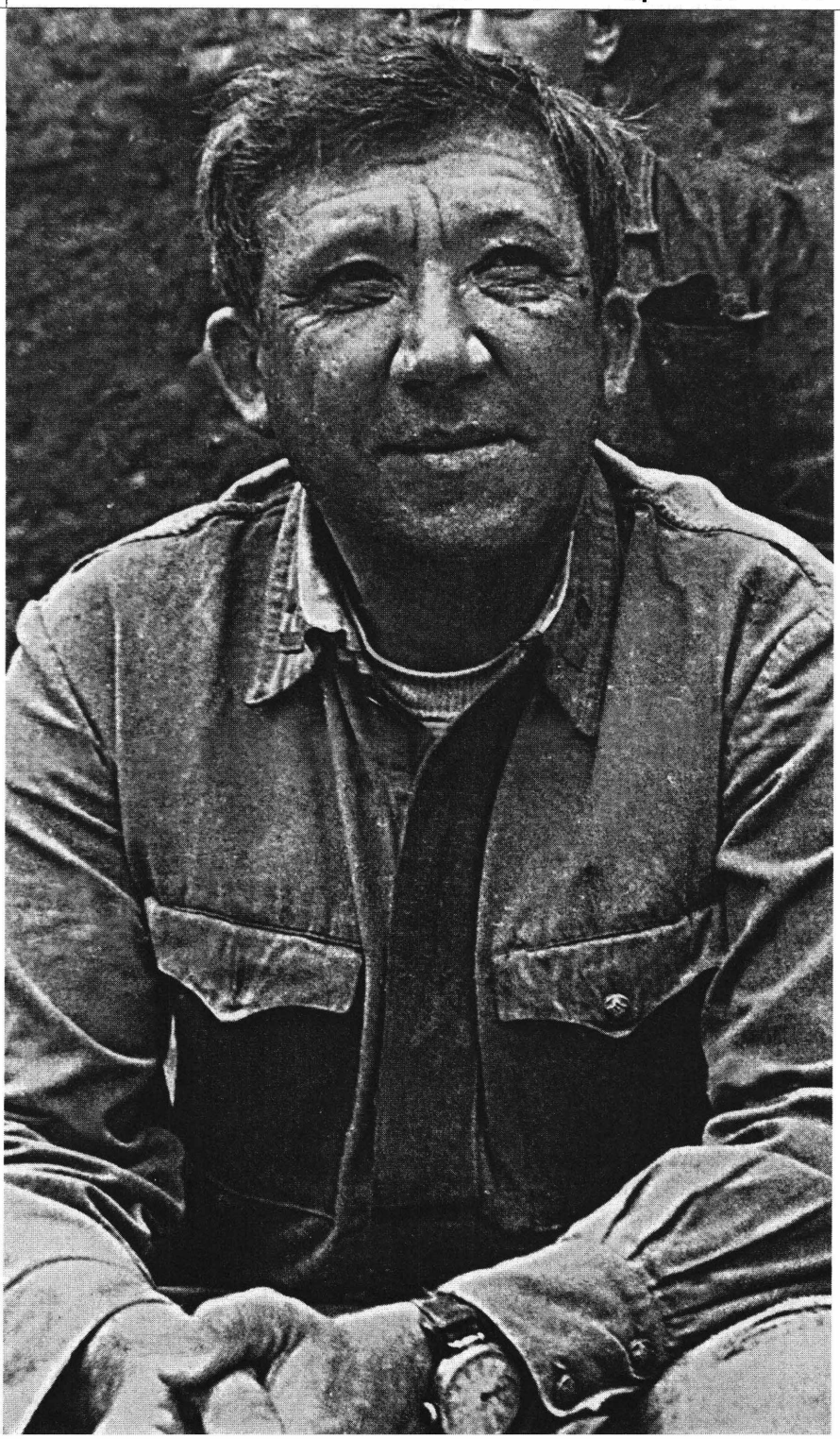
А.Голутва. Все три причины существуют. Но главная все-таки в экономике. Да, прокат в упадке, а зритель не хочет ходить в кино. И пока ему не предложат намного более качественное зрелище, чем то, что он имеет на домашнем экране, он в кинотеатр не пойдет. Значит, надо реконструировать кинотеатры, чтобы в них был такой звук и такое изображение, какие дома не получишь. А это опять упирается в экономику. Едва мы в прошлом году задышали — сразу пошли планы переоборудования киноплощадок под «Долби-стерео». Но из-за финансового кризиса все это замедлится, если не остановится вовсе.

В.Матизен. Как вы относитесь к михалковской программе возрождения кинематографа?

А.Голутва. К сожалению, у Михалкова нет программы. То, что он предложил на съезде — взять на себя лицензирование телепоказа и выпуска видеокассет, — это утопия. Как говорится, съесть-то он съест, да кто ж ему даст? Кто ему даст то, что принадлежит регионам и федеральной службе телевидения и радиовещания? Те же люди в правительстве, которые сгоряча сказали ему: «Давай, действуй», — теперь опомнились и смотрят на дело весьма скептически. Но даже если предположить невероятное — что ему это удастся, — как это поможет развитию кинематографа? Что, «Ленфильм» от этого возродится? Но хватит о Михалкове, он меня и так предателем называет за критику...

В.Матизен. Ну а если-таки упразднить Госкино — хотя бы в порядке мысленного эксперимента?

А.Голутва. То, что государственное финансирование имеет свои отрицательные последствия, безусловно. И вы их называете правильно. Это иждивенчество и безответственность перед зрителем. Но давайте спросим: чего больше от Госкино — хорошего или плохого? Сегодня хорошего больше. Упраздните Госкино — перестанет существовать кинодокументалистика, обанкротятся почти все региональные киностудии, множество людей окажутся на улице, мы потеряем оставшихся профессионалов и некому будет возрождать кино. Другое дело, что с откровенной халявностью системы надо бороться.



Ю.Никулин на съемках фильма «Двадцать дней без войны»

ЮРИЙ НИКУЛИН

Письма рядового

Как-то проезжая по Приморскому шоссе, Юрий Владимирович показал на скособоченный многоверандный трехэтажный дом: «Здесь перед войной была казарма, нас здесь муштровали». Он служил под Сестрорецком в артиллерии.

А однажды он показал фотографию своей батареи и всех называл по именам: «Этот — капитан... этот — наводчик... этот там-то погиб... этот тогда-то...» Не сомневаюсь, что с теми, кто остался в живых, он регулярно перезванивался до самой своей смерти.

Еще помню его рассказ, который меня поразил. В 1941 году, когда их батарея стояла где-то в районе Лисьего носа, все ослепли от голода. Такое бывает при крайнем истощении и авитаминозе и называется «куриная слепота». Не знаю, может быть, это была не полная слепота, когда перед глазами черно, но они практически ничего не видели. Все слепые рядом с огромными пушками. На каждый расчет — а это восемь-десять человек, не меньше — выдали по одному зрячему. И зрячий отводил слепых на позиции. Я представляю, что они шли, как на картине Брейгеля. Зрячий наводил пушку, а остальные подтаскивали снаряды, заряжали на ощупь... Для меня в этом остался незабываемый трагический образ России в той войне...

Недавно мы с моей женой Светланой Кармалитой нашли любительскую фотографию со съемок «Двадцати дней без войны». Юрий Никулин отдыхает в перерыве между съемками. Солнышко. Никулин ему лицо свое подставил. И кажется, что сидит не народный артист, не клоун, не будущий директор цирка, а простой солдат. У Юрия Владимировича даже достоинство было какое-то солдатское: мол, я тебе и чай принесу, и сапоги сниму, но при этом холуем никогда не буду. В ту войну простого рядового солдата на передовой очень уважали, а иногда и побаивались. В тех прошедших войну солдатах была какая-то независимость. Была она и в Юрии Владимировиче.

Я прочел где-то слова партизанского генерала Вершигоры (цитирую по памяти почти дословно): «Кадровые армии нужны для парада, а когда начинается война, то воюют врачи, учителя, колхозники, бухгалтеры. Почему-то среди хорошо воевавших больше всего бухгалтеров».

Это то, что очень хорошо усек Симонов. В его Лопахине были и независимость, и солдатское достоинство. Были они и в самом Никулине. Мы уже на первой пробе поняли, что к нему нужно подбирать экипаж. А это оказалось очень трудно. Пробовались прекрасные, замечательные артисты, но рядом с Никулиным они казались фальшивыми, и мы от них отказывались — разная мера условности. Ведь известно, что многие артисты боятся играть с животными или детьми — очень трудно быть такими же естественными. Так же трудно было рядом с Юрием Владимировичем. И при том, что он ничего

не умел, абсолютно ничего, он мог уделать любого партнера, потому что ничего не наигрывал. Рядом с ним крути, верти, мастери, вот такие глаза делай, сякие — все равно будешь ненастоящий. А он настоящий. Вот и весь фокус.

Я ненавижу артистов, которые вынимают к случаю нужное выражение лица из каждого своего кармана. В этом смысле Юрий Владимирович был для меня находкой. До «Двадцати дней без войны» он играл замечательные роли, но другие, а здесь он играл интеллигента, которым и был на самом деле. У Константина Симонова о Лопахине так и написано: человек, похожий на клоуна, на продавца шерсти в Монголии; человек в сапогах со слишком широкими голенищами, очкарик, сутулый; человек, который должен был служить не в эту войну, а в первую мировую (то есть немолодой); неудачник, от которого ушла жена и которому стало легче, когда началась война, потому что он соединился с народом, а прежде он чего-то главного в жизни не понимал. В моем представлении, портретно был написан именно Никулин. И потом в нем действительно было что-то военное.

Не хочется называть фамилии актеров. Но даже среди самых выдающихся есть такие, на которых, если надеть военную форму, все будет как влитое — и китель подогнан, и фуражка на месте, и сам статный, — а военным, то есть человеком воевавшим, никогда выглядеть не будет. Все окажется фальшиво, как человека ни одень. А на Никулине военная форма сидела, как на солдате, прошедшем войну. Я видел, как он разговаривал с фронтовиками на одном им понятном языке. И у Юрия Владимировича никогда не было этакого актерского жирка, ведь даже у хорошо тренированного артиста есть свой жирок, по которому его мгновенно отличишь в толпе.

Вообще Юрий Владимирович был человек замечательный. У меня с ним только один раз был конфликт, потому что я на съемках стукнул милиционера по заднице. Конечно, я мог сделать это только потому, что Рашидов лично покровительствовал нашей картине. Я не сумасшедший. В какой-то день милиционеры — а их было около двухсот человек в оцеплении — говорят нам: «Все, спасибо. У нас плов готов». И уходят. И на нас несется толпа диких поклонников: «Никулин!!!» Мы — в машины и в разные стороны. А когда милиционеры, съевшие свой плов, вернулись, я их капитана огрел. За что он меня потом уважал. По стойке «смирно!» становился. А Никулин — он хороший был человек. Никакого дебоша он мне не устроил, но сказал что-то просто по-человечески...

Еще помню, как Рашидов вызвал нас к себе, а он был царь в Средней Азии. Прием устроил Константин Михайлович Симонов. Так как Рашидов был знаком с моим отцом, у нас, что называется, шли переговоры, чтобы получить материальную помощь для картины. И для меня все это было чрезвычайно важно. С нами пошел и Юрий Владимирович, но он занимался только вышибанием квартиры для старого клоуна, которого встретил в Ташкенте, хотя мы не договаривались, что он будет о чем-то просить. В общем, устроил мне такую подлюгу. Я про вагоны, про железнодорожные составы, про то, что надо перекрыть трамвайное кольцо, про размещение группы... А Никулин — про клоуна, которому нужна квартира. Я ему всю ногу отдавил. Потом, когда вышли, говорю ему: «Юрий Владимирович, ну, клоун клоуном, это ваше дело, но здесь целая операция была проделана — звонки, выпивки...» А он мне на это: «Ты, Леш, с Симоновым и со Светой все для картины достанешь, я не сомневаюсь. А этому клоуну никто квартиру не даст». И что характерно, Юрий Владимирович и на этот раз оказался прав.

Алексей Герман

Дорогие мамочка и папочка!

Когда собирается приехать в Ленинград тетя Геля[1], напишите мне.

В следующем письме жду описания, как вы провели мой день рождения. Мама написала, что напишет папа, а папа написал, что мама.

Но я, конечно, понимаю, что папочка очень занят. И поэтому жду этого от мамы.

Как поживает Малышка?[2] Что-то в последних письмах вы перестали давать мне информацию о ее здоровье.

Деньги получу завтра, так что на Новый год буду «при деньгах».

Папа! Пашке передай привет. (Конечно, если он этого заслуживает и если разрешит мама.)

Не знаю, писал ли я вам, что мы получили зимнее обмундирование. Новые гимнастерки и синие брюки (3-й категории). Брюки мне достались приличные, правда, немного заштопанные, но... комсоставские (с бутылками). От Шурки[3] письма так и не получил, хотя послал ему два. Ну и черт с ним. Я написал раз «прости», второй раз поздравил с 20-летием, а он мне ни строчки.

Татьяна[4] мне прислала небольшое, но зато жизнерадостное письмо. Как будет время, я ей напишу обязательно.

Записался в Горской[5] в библиотеку. Кроме старого журнала «Красная новь» — ничего нет подходящего.

Приходится довольствоваться этим. [...]

Папочка!

Целую всех вас крепко-крепко.

P.S. Госю[6] целую отдельно еще раз.

Ю.Никулин

[...] Купив кое-что к чаю, мы отправились в гости к Виноградовым[7].

Его самого дома не было. Были жена и брат. (Между прочим, брат меня сначала немного ввел в замешательство.) Он, оказывается, техник-интендант и носит шпалу. Я стоял и раздумывал, как мне его приветствовать. Потом решил «подать руку». Все прошло прекрасно.

Предварительно в передней взял у дяди Гани чистый платочек, т.к. мой был грязного цвета. (Сборы в отпуск были молниеносны, т.к. это я только вспомнил в походе.)

Жена у Виноградова очень симпатичная женщина. Квартира у них очень и очень уютная и со вкусом обставлена. Я спал в мягком кресле и наслаждался прелестью гражданской жизни. Но... время шло. Поезд мой должен был отходить в 23.17, так что 15 минут десятого я уже стал собираться. Все же за столом во время чая ухитрился рассказать два анекдота из военной жизни, которые всем очень понравились. Сам Виноградов так и не пришел. Он резал бедных студентов на экзаменах.

К сожалению, не все письма этого периода сохранились, не все из них датированы и не все имена и события удалось расшифровать и прокомментировать

[1] Тетя Геля — мать подруги Юрия Никулина Наташи Холмогоровой, соседка по коммунальной квартире

[2] Малышка — никулинская собака Милька

[3] Александр Скалыга — одноклассник Юрия Никулина

[4] Татьяна — сестра Наташи Холмогоровой

[5] Горская — железнодорожная станция около Сестрорецка, в котором стояла 8-я батарея 115-го зенитно-артиллерийского полка, где с 1939 года служил Юрий Никулин

[6] Гося — Ольга Ивановна, тетка, сестра матери Юрия Никулина

[7] Виноградов — друг дяди Гани, отца Наташи Холмогоровой, у него Юрий Никулин останавливался, когда приезжал в Ленинград

Долго прощался с дядей Ганей на лестнице.

Когда прозвучал последний «поцелуй», я чуть не заревел (конечно, сейчас стыдно вспомнить).

Но когда дядя Ганя закрыл дверь, я почувствовал, что потерял что-то очень близкое и родное.

Какой он хороший человек! Вы его еще раз поцелуйте от меня. А он, в свою очередь, вас, тоже от меня.

Какую грандиозную радость доставил он мне своим приездом. Вы можете себе представить, что когда я проснулся на другое утро и надо было делать массу дел: мыть полы, пилить и колоть дрова, то все это я делал живо и весело. У меня все еще было прекрасное настроение. Да и сейчас я не могу еще от всего опомниться. Если завтра меня отпустят в отпуск, то я, возможно, смогу проводить дядю Ганю на поезд. Он едет завтра с 9-часовым (вечерним).

Ну, пока, кончаю писать. Время 3 часа ночи. Начало четвертого, а спать надо.

Целую всех крепко-крепко.

Ю.Никулин

P.S. Перевод на посылку получил сегодня.

Детки!

Как же я вам благодарен за все!

28 августа 1940 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы, детки, поживаете?! 3-го дня получил папино письмо. И был, конечно, очень рад.

Сейчас 10 часов 40 минут утра. Знаю время точно, потому что в 12 часов заступаю на пост.

3 августа 1940 года

Дорогие детки! Только сейчас могу продолжать писать, т.к. нашел, наконец, свободную минутку. Все это время были тревоги, поверки, экстренное писание конспектов к поверкам и т.д.

Эти последние дни на батарее я провожу прекрасно, не сегодня ночью, так завтра едем на зимние квартиры в Горскую.

Несмотря на то что идут частые дожди, мы весело проводим время. Все дело в грибах. Как только заступаешь в наряд, отстоишь свои часы, сейчас же бежишь сломя голову собирать грибы. Боже мой! Сколько их! Если ночью выйдешь в кустики «поглядеть на луну», то ощупью можно схватить несколько грибов. Я с Алешкиным ходил два раза. (С ведром!) Принесли через 2 часа. Полное ведро и полные пилотки.

Грибы — в основном подосиновики и подберезовики. Белых почти совсем нет. Первый раз мы их жарили (!) с картошкой, а второй раз мы их варили, т.к. у Алешкина больше не было масла. Жарил и варил нам повар Семенцов (который поздравил вас с Первым маем). Конечно, он это делал за некоторую толику. Особенно это хорошо в дни «сухого пайка» (я вам писал уже).

Но вот последние дни я не ем грибы, т.к. когда были ученья, батарею два раза проверяли. У меня не было конспектов по политике за два месяца (!!). Наш групповод уже хотел жаловаться на меня политруку. Но я решил к политруку не идти и за один день и ночь выполнил с честью эту адскую работу.

За это время получил 2 письма от мамы и одно от Риты Б.[8] Но т.к. был занят, не мог ей ответить. Теперь буду писать ей прямо в Москву.

Как Милька сейчас? Спасибо, что вы пишете почти в каждом письме. Берегите ее от собаки Толоконниковых. Если она будет Мильку забивать и всячески мешать ее благополучию, то я кое-кому напишу письмо, чтобы этого *кобеля* уничтожили!!

[8] Рита — московская подруга Юрия Никулина

Сегодня опять жрали грибы. Форменно жрали, т.к. опаздывали на занятия и поэтому хватали их со звериной жадностью. Нарезаем грибы в котелок, солим их, заливаем воды, и все это тайком от повара суем на горячую плиту. Через час эту смесь вынимаем, перчим и едим деревянными ложками прямо из котелка с хлебом.

Язык съесть!

После этого количество беганий в уборную возводится в квадрат.

Как уже упоминал, не сегодня-завтра едем на Горскую. С одной стороны — хорошо: попадаем в цивилизованный мир с радио, электричеством и т.д. Но, с другой стороны, режим и начальство увеличатся в 10 раз. (Уж там-то, наконец, получу долгожданный наряд вне очереди!) Там кругом начальство, начиная с лейтенантов и кончая полковниками, которые стараются всячески кого-нибудь подловить и посадить. Например, капитан Варлыга[9] вышел в городке на середину его и начал палить в воздух из нагана. Никто не прибежал, т.к. дозор мирно спал. На другой день весь дозор (включая и начальника) получил по 10 суток ареста. Смеху!

Здесь, у шалаша Ленина, хоть и в глуши, но уютно.

Юрий Никулин. Сестрорецк. 1940

Каждый вечер, в уютном уголке, за столом, сидя на кроватях, собираются ребята (человек 6 — 8). Сидя у лампы керосиновой, беседуем на разные темы. Конечно же, этот уютный уголок находится в уголке, где спит разведка. За окном темно. Хлещет дождь. А мы компанией сидим с ногами на двух кроватях у большого стола, на котором горит большая керосиновая лампа и дымятся «огромадные» кружки с чаем. Обжигаясь, пьем, хрустим сухарями и сахаром, а на лицах — блаженство.

Рассказываем разные истории, анекдоты и т.д. Так до 12-ти, до часу... а потом — спать...

В Горской, конечно, не будет так уютно.

Ну, пока кончаю писать.

Чувствую себя хорошо. Бодро.

Целую всех крепко, крепко.

Ю.Никулин

8 октября 1940 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы, детки, поживаете?!

Вот уже 4 дня, как от вас ничего нет.

Немножко волнуюсь: «Не случилось ли чего?»

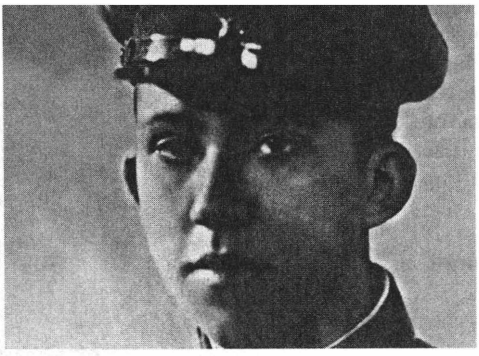
Сейчас сижу и жду почтальона. Если принесет что-нибудь от вас, то в конце вам напишу об этом.

Живу по-прежнему хорошо. Сегодня в 3 часа дня на московский вокзал приехала новая партия молодого пополнения нашего полка. Приехали из Москвы!! Они еще к нам не приехали. (Получают обмундирование и моются.) Повидимому, приедут сегодня ночью или завтра утром.

Мы живем на втором этаже, а весь первый этаж предоставили для «молодых». Весь день сегодня там приготовляли: набивали матрасы, заправляли матрасы, подметали, топили печи и т.д.

---

[9] Командир дивизиона



Юрий Никулин. Ленинград. Начало 1941 года

В этом году молодое пополнение будет «огромадным». Мы, конечно, ждем их с нетерпением. Особенно нам интересно: «Какие ребята?» «Не с одной ли улицы? Может быть, вместе учились?» Я надеюсь встретить какого-нибудь знакомого.

Дела мои идут по-прежнему. Чувствую себя хорошо. Пожаловаться ни на что не могу.

9 октября 1940 года

Только сегодня могу продолжать писать. Только было вчера расписался, как вдруг приносят письмо от мамы. Не успел я его распечатать, как вдруг является дежурный по дивизиону и читает список подсобных рабочих на кухне. Я был в числе прочих жертв. Не распечатывая письма, помчался на кухню и там только смог прочитать его.

Когда проходили на кухню, встретили 3 грузовика с чемоданами. Это везли вещи «новичков». Чемоданы были новенькие и хорошие. Поэтому мы сразу решили: «Такие чемоданы» есть только в Москве!»

И действительно, в половине 12-го явилась первая партия. Мы с умилением смотрели на них. Как интересно! Все были одеты во все новенькое. К великой нашей зависти, у них были синие брюки (нам дадут их к празднику).

Ребятки, видно, дорогой подустали, но шли бодро и пели охрипшими голосами: «Ты мне что-нибудь, родная, на прощанье пожелай!»

Нас к ним не подпустили.

Все время с ними было высокое начальство во главе с комиссаром полка.

Все ребята из Москвы, чему мы очень рады, но, по-моему, десятиклассников маловато, а которые и будут — тех берут в полковую школу. Что касается «приказа», о котором говорил Борис, — то это очередная пуля или его трепня. Командиров сейчас и без того хватает. Полковые школы удовлетворяют потребность подразделений.

А что касается сдачи зачетов, то это, действительно, сдают уходящие бойцы призыва 38 и 37 годов.

Они сдают на младших командиров *запаса*. То есть когда их будут призывать на сборы или брать на войну, то они уже тогда будут младшими командирами. Что же касается меня, то даже если бы и был такой приказ, то я бы так сдал на младшего командира, что меня демобилизовали на полгода раньше.

Ну, об этом довольно.

Очень рад был, что Гося тоже черкнула мне несколько строчек. Поцелуйте ее от меня крепко-крепко за все. По приезде домой буду слушать патефончик.

Как вам нравится приказ об обмундировании?

Бойцы, которые уходят в этом месяце домой, прямо-таки потрясены. Ведь там написано, что по прошествии трех дней после приезда надо стать на учет и сдать все обмундирование, выданное в армии. А ведь у многих (у нас, например, у всех) дома нет ничего надеть. У кого продали, у кого сносили. А у одного отец пропил, говоря: «Ты себе из армии привезешь!»

Так что положеньице аховое.

Сейчас сижу в лен. уголке. «Молодых» гоняют по дороге. Учат ходить строем. Смеху! Кто в лес, кто по дрова.

Что касается анекдотов, то я получил номера, кончая 550-м. Пришлите мне остальные 500 с лишним!

Посылаю вам финскую карточку какой-то дикой женщины Луизы Леерс.

Скажите Нинке[10], чтобы она не занималась физкультурой, а то будет такой же...

[10] Нина — сестра Наташи Холмогоровой

Ну, пока кончаю писать.
Надо идти работать.
Целую всех-всех крепко-крепко.

Ю.Никулин

P.S. Наташе скоро напишу. *Обязательно.*
Спасибо ей за открытку.
Малышку поцеловать в лобик.

29 октября 1940 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы поживаете?!!

Настроение сейчас (последние дни) паршивое! Шутка ли? Полмесяца я от вас не получаю писем. Вернее, полмесяца, как ко мне не приезжал почтальон. Отсюда я и заключаю, что нет писем. Конечно, если вы пишете мне, то все письма в целости и сохранности. Находятся на батарее. Но почему не едет почтальон? Первое время мне он усердно возил письма (так я получил письмо от мамы, Риточки и Лельки Тарасова[11].

Но вот последние 15 дней о нем ни слуху ни духу. Не думаю также, что на это повлиял переезд батареи на точку (соседнюю).

Ну, день, ну, два переезжали, но ведь можно было прислать с человеком, привозили же мне продукты. Странно!!

Мысль о том, что «может быть, вы не пишете», больше всего меня пугает.

Может быть, что-нибудь случилось?

Поэтому последние дни я хожу, как на иголках. За все время самое большое — это один раз я не получал 5 дней (!!!) от вас письмо, и то это мне казалось громадным сроком.

А здесь — 15 дней.

Последнее письмо я получил 14-го от мамы. 15-го было от Риточки и Лельки Тарасова.

Вчера я послал письмо на батарею, нашему почтальону, чтобы он мне срочно ответил, в чем дело.

Завтра мне должны привезти продукты. Если же не будет письма, оставляю этого человека за себя здесь, а сам еду на точку.

Но если во всем виноват почтальон...

Я ему дам...

Но если действительно не будет писем? Для меня будет удар. И я не знаю тогда, что и делать. Через каждые 10 — 15 минут выбегаю смотреть на дорогу, не видно ли почтальона.

Ну, да ладно. Думаю, что все недоразумения уладятся.

Живу хорошо. С книгами для чтения повезло мне очень.

У знакомых на том берегу разыскал на чердаке запыленную корзинку. Первая книга, которую я увидел, была «Консуэло» (Жорж Санд, или «Женский Жоржик»).

Читал всю ночь. Очень понравилась.

Но больше всего меня потрясли... «Вокруг света» (!!!) за 25-й, 26-й, 28-й годы.

Это было потрясающе. Я начал плясать на чердаке. К великому удивлению хозяйки дома.

Выяснилась трагическая подробность.

Этим летом, оказывается, ее муж-зверь сжег целую корзину книг, в числе которых были полные собрания сочинений Конан Дойла, Кервуда, Уэллса и др. писателей.

Это «остатки», сказала она.

Но и эти остатки обрадовали меня несказанно. Читаю целыми днями. Так интересно, что жуть берет.

«Вампир из Сусекса» Конан Дойла (Шерлок Холмс). Читал в 2 часа ночи при свечке, когда ветер свистел в лесу. Было страшно и в то же время приятно. Больше новостей никаких нет.

---

[11] Одноклассник Юрия Никулина

Ну, пока, целую вас всех-всех.
Крепко-крепко.
Надеюсь скоро получу от вас письма.

Ю.Никулин

23 декабря 1940 года, понедельник

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы поживаете!!?

Третьего дня мною было послано 6 писем. Уж не знаю, получили ли вы их или нет. На наш дом приходилось 3 письма. Получили ли вы письмо, где я вам описывал свою встречу с Колей Душкиным?

Живу по-прежнему хорошо. Из санчасти еще не ушел. Не знаю даже, что и писать. Дни проходят довольно-таки однообразно, но быстро. Вчера был выходной, но я не ездил никуда, так как в следующий выходной думаю уехать в отпуск на весь день. За последнее время ничего такого не случилось. Впрочем, опишу дела 5-й батареи. 5-я батарея стреляла на Ладожском озере. Приехал Кулик[12], и ему стрельба страшно понравилась. Он сказал, что они поедут всей батареей в Москву на всеармейские соревнования. Мы, конечно, страшно им завидуем (если они будут).

Я этому делу мало верю. Не буду верить до тех пор, пока не уедут.

Слухи о том, что теперь будут новые сроки службы в РККА, становятся все настойчивее и настойчивее. А именно: младшие командиры служат 2 года, а бойцы — полтора, то есть я должен демобилизоваться в мае-июне. Это, конечно, было бы очень здорово. Пускай это будет неправда, но зато все-таки радостно на душе.

Это напоминает еврейский анекдот о кувшине молока в Ленинграде, который стоит 20 копеек.

Фотографии Госе и Нине я пришлю при первом же возможном случае.

Сейчас уже около часу ночи. Давно отгремели звуки «Интернационала», а я сижу и пишу, вспоминая вас. Надо сказать, что вспоминаю я вас частенько.

Это обыкновенно бывает после трудового дня, полного беготни и суматохи.

В комнате никого нет. Все разошлись кто куда. Я один. Сажусь на кровать: приятно вытянуть ноги, которые бегали весь день.

На печке стоит репродуктор; приглушенно играет музыка. (Обязательно музыка! Без музыки нет никакого настроения мечтать.)

Первое время ни о чем не думаешь. Потом полузакрываешь глаза и... начинаешь думать о далекой прекрасной Москве, начинаешь вспоминать малейшие подробности своей домашней жизни. Временами так ярко себе все представляешь, что становится жутко...

Вот я лежу в постели. Утро. Я только что проснулся и заскрипел кроватью. Милька уже начинает прыгать около, трогать окно, просясь ко мне. Время — приблизительно часов 10. Мама уже давно встала. Ее нет в комнате — она ушла на Разгуляй.

Разгуляй! Как приятно звучит это слово! Сразу представляешь наш уютный Разгуляй, вечно оживленный, наполненный звонками трамваев и ревом автомобилей.

Папа крепко спит. Он поздно лег сегодня. Из кухни несутся звуки горящих примусов, и горшки ударяются о кафельный пол уборной. Мимо двери часто ходят. По шагам сразу можно узнать, кто прошел. Вот тихие шаги тети Лины, а вот тяжелые — тети Гели. Она немножко хлопает шлепанцами...

Вот прошел дедушка с подстаканником в руках, скрипя ботинками... Прошел дядя Витя...

Но вот хлопает дверь, и слышится голос мамочки. Она всегда входит и что-нибудь говорит.

Например: «Паулина Эдуардовна, на Разгуляе [неразборчиво] и очередь совсем небольшая!»

Или: «Капусту привезут к 12 часам. Володя встал?»

[12] Командующий артиллерией, Маршал Советского Союза

М.Попов, Ю.Никулин, М.Вайнтрауб. Разлив. 1942

Или просто: «А вот и я!»

Как приятно все это вспоминать.

Мамуся обыкновенно задерживается на пороге, открывает дверь, которая стукается о мою раскладушку. Милька кидается к ней.

У мамы в руках хлеб, масло и т.д.

Она стоит и обыкновенно говорит: «А вы всё еще спите? Володя[13]! 12 часов!! А тебе должен звонить [неразборчиво]»

Папка, спросонок: «Встаю, встаю...» Милька неистовствует... Я кричу: «Мама! Мама! Ведь ты не замечаешь крошку». Мама, хватая Мильку под передние лапки: «Да вижу! Вижу! Кто же это у нас золотой, ну, кто это у нас золотой и даже немножко серебряный?!»

Мы с отцом хихикаем. Я начинаю вставать. Папа ногами делает гимнастику.

Я пишу и замираю от восторга. Но... Я уже увлекся. Надо кончать и ложиться спать, целую всех вас с Госей крепко-крепко.

Привет всем.

Ю.Никулин

26 декабря 1940 года

Дорогие мамочка и папочка!!!

24-го получил письмо от мамочки и Тани и вчера от папы.

Последнее время я получаю письма очень часто, то от вас, то от ребят.

Вчера послал вам письмо, но сегодня решил написать еще. Особенных событий у нас не произошло, за исключением разве, отъезда 5-й батареи в Москву. Это их отправили за то, что они хорошо стреляли.

Мы, конечно, им страшно завидуем.

Но еще неизвестно, отпустят ли их в отпуск там?

24-го ездил в баню один, но письмо ваше забыл дома, и поэтому, чтобы вы не беспокоились, послал открытку. На 4-й батарее произошел несчастный случай. Молодой красноармеец тянул связь (прокладывал линию телефонную). Вдруг закричал и упал. Все решили, что он шутит, но когда подошли к нему, увидели, что с ним что-то случилось. Пока от нас вызвали машину, он уже умер. Его отправили в Ленинград на вскрытие. Вчера вскрывали, и выяснилось, что

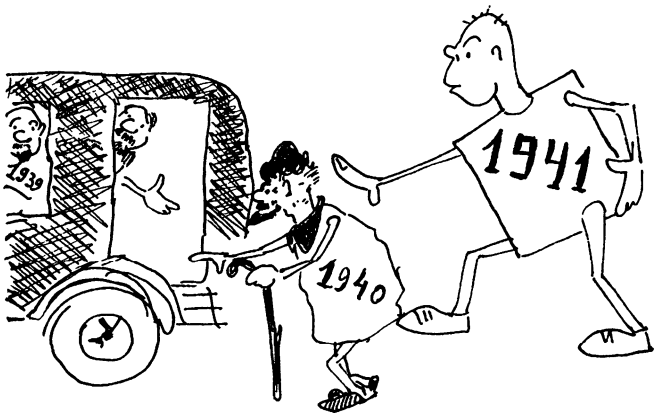
[13] Владимир Андреевич — отец Юрия Никулина

у него случился разрыв сердца. Завтра его хоронят. Очень, конечно, я жалею его, хотя и не видел ни разу. Он с 1920 года. Дома, в Смоленске, осталась одна мать. Он у нее единственный. Все, конечно, потрясены. За все время в полку не было еще такого случая.

1-го числа должен получить отпуск на целый день. Поеду в Ленинград и там опущу письмо с карточками для Госи и Нины Холмогоровой. Я еще держусь за свое место санитара. Мало надежды, что я здесь укреплюсь, но все-таки маленькая капля надежды держится во мне.

В Ленинграде был в справочном бюро. Но там мне справку дадут (сказали) в том случае, если я укажу место рождения тети Веры[14]. Пожалуйста, мама, напиши мне.

К Инночке[15] я, возможно, зайду, если переборю страх. Однажды мы мылись в бане совсем почти около ее дома, но и тогда я испугался зайти.



Новый год (Старому): «Иди, иди... Не задерживайся! Я должен демобилизовать Никулина!»[16]

27 декабря 1940 года

В 8.00 по московскому времени (то есть на утренней поверке) старшина зачитал приказ о том, что все красноармейцы нашего полка, имеющие среднее образование, сдают на младших сержантов. 7 января 1941 года.

В состав комиссии, принимающей зачеты, войдут: майор [...] (и т.д.)

P.S. Хорошо, что меня на поверке не было, а то бы я упал тут же, бездыханный.

Вот главное событие, происшедшее за последнее время. Я, конечно, первое время надеялся, что, дескать, нестроевик... санчасть... и т.д.

НО... НО! Фамилия моя уже красуется в списке экзаменуемых.

Как видите, «не здать» нельзя.

Но главное впереди. Я 6 месяцев пробуду младшим сержантом и потом буду сдавать на младшего лейтенанта запаса. Если я сдам на него и еще прослужу 3 месяца, то меня отпустят.

НО... НО! Если я не сдам на младшего лейтенанта, я буду служить еще год лишний.

Как вы видите, сколько еще трудностей на моем пути. Но я надеюсь, что счастье мне не изменит и все будет хорошо. Я приеду в сентябре месяце к вам, и мы заживем счастливо. После сдачи есть основания остаться здесь же.

Ну, пока, целую крепко.

Ю.Никулин

---

[14] Тетя Вера — родственница Лидии Ивановны, матери Юрия Никулина

[15] Инночка — ленинградская знакомая Юрия Никулина

[16] Последняя фраза — подпись к рисунку Юрия Никулина в этом письме

29 декабря 1940 года

Дорогие мамочка, папочка и Госик!

Поздравляю вас с Новым годом и желаю вам счастья и успехов в 1941 году. Я получил деньги и надеюсь весело справить Новый год. Живу по-прежнему. Хорошо. Чувствую себя прекрасно. НО... НО... НО...

2 января 1941 года, четверг

Дорогие мамочка и папочка!

Итак, начался январь 1941 года!

Первым долгом: большое спасибо вам и Госику за поздравление, которое вы мне прислали. Я его получил вчера вечером, вернувшись из отпуска. Надеюсь, вы получили мое поздравление с Новым годом. Вам в письмо я вложил фотографии для Госика, а также послал Нине Холмогоровой.

Еще раз большое спасибо за поздравительное письмо. Особенно мне понравилось папочкино письмо, где он писал четверостишия.

Ну, напишу о себе.

Живу по-прежнему, на новом месте, то есть в санчасти, но чувствую, что доживаю свои последние дни. Ведь 7-го, как вы знаете, мы сдаем на младших сержантов. Поэтому в промежутках между работой приходится урывками заниматься. Я у ребят достал кое-какие книги, как-то (БУЗА, СУП) и др. Слово «БУЗА» расшифровывается: боевой устав зенитной артиллерии, а «СУП» — строевой устав пехоты. Как видите, получается довольно интересно.

Не знаю, что со мной будет, но я решил честно, как и все, идти и сдавать. Я решил не делать, как некоторые, которые освободили себя тем, что вымаливали себе освобождение от держания экзаменов.

В штаб на каждого из нас комбат подал характеристики. Севка Филиппов[17] видел мою характеристику и заявил, что за нее одну меня могут сделать командиром, так как она кончается словами: «Красноармеец Никулин вполне может командовать». Правда, нам говорили, что, возможно, мы и не будем командовать, а просто будем служить наравне с рядовыми, имея звания младшего сержанта.

Но вряд ли так будет.

Вчера рано утром встал, сделал уборку и побежал с увольнительной в руках на станцию. Поезд отходил в 11.23. Увольнительную мне дали до 24-х.

Я уже вам писал, что я получил деньги и поэтому настроение у меня было прекрасное.

На станции вошел Севка Филиппов, и мы решили с ним ехать вместе.

Сначала сговорились поехать к Николаю Голикову (бывшему командиру), а потом — в Эрмитаж.

Николая Голикова мы не застали дома. «Как ушел вчера вечером встречать Новый год, так до сих пор нет», — сказала нам его старушка мать.

Мы решили идти в кино. Полетели на «Сибиряков»[18]. Картина оказалась детской и довольно-таки посредственной. Но удовольствие было пополнено бутылкой «крем-соды» и мороженым.

Как только кончился сеанс, полетели сломя голову в соседний кинотеатр, где шел «Яков Свердлов»[19]. Почему-то решили, что это будет скучно. Будут одни митинги... Но все же решили пойти. Мы были потрясены. Картина замечательная. Она произвела на нас громадное впечатление. Отдельные эпизоды мне очень понравились.

У Севки увольнительная была до 10-ти, и я решил ехать с ним вместе. Приехали усталые, но довольные. На этот раз я встретил Новый год очень хорошо.

Собственно говоря, сейчас уже 3-е число, т.к. 2 часа ночи. Все спят, а я сижу один.

Ночью писать лучше всего. Мысли лезут в голову одна за другой. Кажется, писал бы и писал.

---

[17] Младший командир на батарее, близкий друг Юрия Никулина

[18] «Сибиряки» (1940) — фильм Л Кулешова

[19] «Яков Свердлов» (1940) — фильм С Юткевича

Но мысль о том, что завтра вставать рано (в 9 часов) заставляет меня заканчивать свое послание. Чувствую себя сейчас хорошо. Только, правда, немного простудился. (Большой насморк и небольшой кашель.)

Но я глотаю вот уже второй день кальцекс, уротропин и т.д. Надеюсь, все пройдет. Сейчас туго с дровами. Приходится с трудом их доставать.

Ну, ладно, пока кончаю писать.

Целую всех-всех-всех крепко.

Ю. Никулин

P.S. Малышку-крошку «общеловываю».

10 января 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Несмотря на то что совсем недавно послал вам письмо, посылаю еще, т.к. за это время произошли некоторые события. А именно: я сдавал испытания на младшего сержанта. Опишу подробнее все, что со мною было.

Как вам было известно, испытания должны были быть 7-го, но они не состоялись (я об этом уже вам писал).

Я успокоился и решил больше никуда не ходить справляться о том, когда сдавать, как вдруг вчера (9-го) утром, часов в 10, являются все наши супчики из батареи. Оказывается, они уже все собрались и пришли за мной. Я, конечно, сначала обалдел, а потом стал быстро переодеваться. Пока двое помогали мне одеваться, Филиппов сухой бритвой брил мне усы. Наконец все было готово, и мы торжественно отправились сдавать. Нас, сдающих с батареи, было 9 человек. Сдавать нужно было по всем дисциплинам отдельно. В каждом классе — один зачет.

От строевой и физо я, тем не менее, решительно отказался, заявив, что я нестроевик. Мы решили сдавать. Совершенно спокойно, т.к. мы здесь заинтересованы были «не сдать».

В кабинете, где сдавали политику, когда меня вызвали, я заявил, что я ничего не знаю, т.к. очень много болел и все забыл.

Старший политрук стал мне задавать различные вопросы, но я заявил, что ничего не знаю и не помню.

Тогда он хлопнул кулаком по столу и сказал: «Довольно ломать комедию! Назовите мне Союзные Республики!» Тут уж я не мог не ответить, и этого ему было совершенно достаточно, чтобы поставить 3. Тогда я понял, что это «беспроигрышная лотерея», и стал сдавать по-серьезному. Не буду описывать, как я сдавал, но скажу свои результаты: химия — 5, спецпредмет — 4, стрелковая — 4, топография и тактика — 4. Таким образом, испытания сданы, и я теперь жду результаты. Не думаю, чтобы мой «нестроевик» на что-нибудь повлиял, но я все же еще не верю, что мы будем с «сикилями»[20].

Могу сказать одно: комиссар заявил, что все, кто со средним и высшим образованием, служат только 2 года, следовательно, мы должны уйти в этом году.

Но все же прибавление одного года службы военно-воздушным силам на нас подействовало удручающе.

Сегодня я вздохнул свободнее, т.к. батарея поехала на Ладожское озеро стрелять. Комбат (Ларин) и политрук за три дня до отъезда уже охотились за мной, чтобы узнать, выпишусь ли я к ихнему отъезду из санчасти. Я им обещал, но сам затаивал «некоторое хамство».

Шутка ли... На Ладоге все болеют, т.к. там дикий холод и ветер. Все дни приходится потеть, бегая по тревогам. Так что я страшно рад, что и на этот раз избежал этой поездки.

В санчасти мне живется по-прежнему хорошо. Ведь я здесь уже 2-й месяц и чувствую себя прекрасно.

Правда, после трудновато. Уж ноги гудят, но зато здесь в сто раз лучше, чем на батарее.

Милые мои! Простите меня, что иногда пишу с большими промежутками. Дело в том, что днем нет времени писать, а вечером клонит ко сну. Вот и сейчас.

[20] Сикиля (треугольники) — знаки отличия младшего командира

2-й Прибалтийский фронт. 1943

Все уже спят, а я пишу. Спать хочу безумно. Но все же пишу, упорно, т.к. не хочу вас беспокоить.

Больных сейчас меньше. Период ихнего засилья кончился.

Ну, пока, кончаю вам писать, милые мои.

Целую вас всех-всех крепко.

Ю.Никулин

P.S. Меня очень радует, что есть надежда на то, что с Ниной[21] все уладится.

Письма от вас я буду получать с опозданием на один день, т.к. наш почтальон будет их на почте передавать полковому почтальону, а тот уже мне.

Правда, можно было бы вам прямо писать на санчасть, но уж ладно. А впрочем, вот мой новый адрес:

Ленинград, ст. Горская, 115 З.А.П. Санчасть. Никулину.

Если можно, пишите так. А то с тем адресом будет кутерьма.

14 января 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы, детки мои милые, поживаете?

Я очень переживаю, что последнее время пишу вам очень редко. (А может быть, и не редко. Но мне кажется, что редко.)

Но в этом виновата не моя лень, как бывает, правда, редко. Сейчас очень и очень занят. Переживаем горячие денечки. Дело в том, что в санчасть пришел новый начальник (военврач 2-го ранга). Он нас с первых же дней своего прибытия взял в ежовые рукавицы. Но здорово достается. Весь день на ногах. На батарее я в жизни так не уставал, как здесь. Но... зимой на батарее гораздо хуже, чем здесь. Холод, двухсменные посты и т.д.

Мне бы только здесь перезимовать, а весной я опять уйду к нашим. А если в ближайшее время нам не дадут еще санитара, то уйду сейчас. Правда, если уйду зимой, то уйду только после того, как наши приедут с Ладожского озера. Чувствую себя прекрасно. На следующей неделе съезжу в Ленинград, на рентген, как просила меня мама. Завтра еду в Ленинград за медикаментами и опущу это письмо.

[21] Нина Ивановна — тетка, сестра матери Юрия Никулина

Сейчас я сижу один. Один санитар уехал в город отвозить больного, а другой пошел на партсобрание.

По радио сейчас, по-видимому, передают что-нибудь паршивое, т.к. наш радиоузел дает записи пластинок. Надо сказать, что пластинки замечательные. Все новинки, а также лучшее из старых номеров. Приеду домой — буду собирать тоже пластинки. Правда, наверное, придется доставать по знакомству, как-нибудь, т.к. хороших пластинок в магазине не достанешь.

На днях получил письмо от Мишки Демидова[22] и Шурки. Прислали теплое товарищеское письмо. Писали его во время подготовки к испытаниям. Шуркины действия я не одобряю. Ему надо было кончать медицинский.

В конце письма обещался попасть в Ленинград во время каникул, но, по-видимому, ему это не удастся.

Если дядя Ганя поедет в Ленинград, то пусть даст телеграмму. [...]

Я очень рад буду его увидеть.

Погода сейчас стоит довольно-таки сносная. Особенно больших морозов нет, но ветер здоровый все время.

Теперь относительно моего «сержантствования».

Ходят слухи, будто бы присвоят звание 25-ти человекам. Если это так, то я могу быть спокойным. Нас сдавало очень много народу, и если выбрали только 25, то я-то в первые 25 по отметкам не подойду. А другая версия — это та, что будто бы кому не присвоят звание, тот будет сдавать еще раз.

Одним словом, я успокоился.

Решил так: что будет — то будет.

Меня успокаивает только одно, это слова комиссара: «Все, имеющие среднее образование, служат 2 года и отпускаются осенью 1941 года».

Как быстро летит время. Уж пол-января прошло. Каких-нибудь полтора-два месяца, и зима окончена.

Лето пройдет совсем незаметно, и я увижу вас. Увижу не во сне, как это бывает каждую ночь, а наяву. Увижу вас, Госю. Всех родных и знакомых. Увижу крошку Малышку, которую я вспоминаю очень часто.

Ну, кончаю писать. Надо бежать за ужином, а потом — получать на складе продукты.

Еще раз очень и очень прошу вас — не сердитесь на меня, если будут порядочные перерывы между письмами.

Целую всех-всех крепко-крепко. Любящий вас

Ю. Никулин

27 января 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Если бы вы знали, детки, как я переживаю, что не могу послать вам столько времени подробного письма! На днях представился случай написать вам письмо.

Я решил сначала написать в одно место, а потом вам, но едва кончил писать первое письмо, как понадобилось срочно ехать в Левашово за больным, и я не успел вам написать ни строчки.

С тетей Гелей я встретился 22-го. Получил от нее открытку 21-го и на другой день отпросился в Ленинград. Приехал на вокзал и позвонил. Оказывается, ее не было дома, она отправилась в магазин. Но меня пригласили зайти обождать ее. Я пришел быстро и стал ждать.

Когда я встретился с Исааком Абрамовичем[23], то мне не удалось познакомиться близко с хозяевами дома. Познакомился с одним Мишей. Теперь были все, и меня очень радушно встретили. Я быстро освоился и через каких-нибудь 40 минут мы уже играли в карты, причем вместо денег расплачивались ударами карт по носу. (Очень азартно получается.)

Вскоре пришла тетя Геля, и произошла наша встреча. Ну, конечно, радости не было границ. Я стал расспрашивать тетю Гелю обо всем, и она мне рассказала о вас, о [неразборчиво] и о Москве.

---

[22] Одноклассник Юрия Никулина

[23] Видимо, брат жены Виноградова

2-й Прибалтийский фронт. 1944

После этого мы пошли в гости к одним родственникам тети Гели, где я провел остаток вечера. Правда, там было скучновато.

Мы уговорились встретиться 26-го. Причем они все обещали достать билеты на Эдди Рознера и идти туда всей компанией.

Скажу прямо, что даже утром 26-го у меня не было никакой надежды уйти в отпуск, но...

Счастье улыбнулось мне, и вот я несусь на поезде в Ленинград. На вокзале меня чуть было не забрал пьяный лейтенант. За то, что я его не приветствовал. Но я смотался. Опишу подробно все в следующем письме, так как сейчас нет времени. На Эдди Рознера билеты достали.

Дом культуры промкооперации, в котором должен был он выступать, в 6 — 10 метрах ходьбы от них. В 9 часов мы уже были там.

Конечно, меня Эдди Рознер потряс. Не буду останавливаться на отдельных местах, но в Гофмана[24] я был влюблен.

После театра я простился с тетей Гелей. Она вас поцелует от меня.

С ней посылаю карточки тете Марусе, севастопольцам и смоленцам.

Госик! Деньги, посланные тобою с тетей Гелей, я получил. Спасибо тебе за них. Я уже благодарил тебя, но на всякий случай, если письмо не дошло, целую еще раз.

Ездил несколько дней тому назад в поликлинику, где меня просвечивали. Рентген дал хорошие результаты. Ничего у меня не обнаружили.

Я ваши письма получаю аккуратно. Спасибо вам за них большое.

Как вы получаете от меня?

Да! Да!

Самое главное!

Звание младшего лейтенанта мне не присвоили!

Ура! Ура!

Получила ли Нина поздравительное письмо?

Адрес мой несколько изменился, но я еще не знаю точно. Как узнаю, так напишу.

Вы мне будете писать уже по нему.

А пока пишите на санчасть.

Ну, пока, кончаю писать.

Сейчас еду в Ленинград на машине за [неразборчиво] для санчасти. Целую вас всех-всех крепко-крепко.

Любящий вас

Ю.Никулин

[24] Солист оркестра Эдди Рознера

29 апреля 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Несмотря на то что у нас сейчас горячее время, все же выбрал свободную минутку и пишу.

Сейчас только что пришел с поста. По-настоящему надо было бы заснуть, но дел по горло.

На меня возложили организацию вечера самодеятельности. Все дни бегаю, высунув язык. Умоляю, уговариваю, прошу, ругаюсь, грожусь и т.д. Дело в том, что никто не хочет выступать. Все же наскреб пока 8 номеров. Я тоже приму участие в этом вечере (это будет утром). Во-первых, я буду конферировать, а во-вторых, младший сержант Вайнтрауб[25] втягивает меня в какой-то дикий номер. Я должен стоять и декламировать «Мужичок с ноготок», причем руки мои спрятаны. Руками же будет действовать Вайнтрауб. Он заявляет, что должно получиться смешно, хотя я отношусь скептически к этой затее.

1 мая 1941 года

Дорогие мои!

Только сейчас могу продолжать письмо. Сейчас 8 ч. вечера.

Фу! Точно гора с плеч!

Концерт самодеятельности прошел замечательно. Мои труды не пропали даром. Концерт имел успех. Не буду хвалиться, но немало успеха выпало и на мою долю.

Комбат заявил, что «если бы не вы, Никулин, то все бы пропало».

Конечно, ваш сын перевел разговор сразу насчет отпуска в Ленинград. Меня обещали пустить.

Расскажу поподробнее все, что было.

Итак, 30-го числа вечером у меня было заприходовано 8 номеров. Боже! Сколько трудов стоило их сколотить. Сколько пришлось унижаться! Наконец я вздохнул спокойно: передо мной лежала готовая программа концерта.

Я мог готовить конферанс.

Как я и предполагал, дело было нелегким. Я сел готовить конферанс в 23.00 30-го (до этого я писал стенгазету). И только в половине четвертого ночи конферанс был готов. Конечно, это было жалкое подобие конферанса. Ряд грубоватых анекдотов, выбранных из моих 1079 штук. Долго копался в письмах: разыскивал все репризы, присланные мне папой. Кое-что пригодилось. В 4 часа, утомленный, но довольный, я лег спать. С подъемом меня не будили, и я проспал до 10-ти часов.

Утром встал, помылся, побрился, почистился, пришил новый воротничок и отправился хлопотать насчет сцены.

С 15-го апреля до 30-го стояли жаркие, солнечные дни. Но 1-го (сегодня) погода резко изменилась: пошел крупный снег, стало скучно и холодно.

Поэтому провести концерт под открытым небом не удалось.

Но я прекрасно приспособился в столовой. Из двух больших одеял сшил занавес. Столы сдвинул в одно место, поставил скамейки. Получилось очень здорово.

Потом бегал, собирал выступающих, которые только за час до выступления стали готовить свои номера.

Только когда началась торжественная часть, я опять подзанялся конферансом. Переписал его в маленькую книжечку и, запершись в пустой землянке, один раз прорепетировал. Как раз кончилась торжественная часть к концу моей репетиции. После торжественной части был объявлен перерыв на 15 минут, чтобы мы могли подготовиться.

Наконец все готово. Столовая битком набита. Я вызываю за «кулисы» участников первых двух номеров. И начинаю концерт. Вступление весеннее. Имеет успех. Если сначала начинал нерешительно, то потом все пошло, как по маслу.

---

[25] Марат Вайнтрауб — младший сержант, командир отделения на батарее, ближайший друг Юрия Никулина. После войны они женились на двоюродных сестрах Ольге и Татьяне и долгие годы жили в одной коммунальной квартире

Все лежали от хохота. Многие остроты были такие, что могли звучать только на нашей батарее.

Концерт был убогонький, но был подобран так, что здесь были и стихи, и худ. рассказывание, и пляска, и музыка, и театральное искусство.

Наш номер с Вайнтраубом чуть было не уморил некоторых военных, так они смеялись.

Номер объявился так: «Сумасшедший карлик читает стихотворение Некрасова «Мужичок с ноготок».

Занавес раздвигался очень немного. На сцене стоял табурет. На табурет я ставил руки, всунутые в сапоги. Руками же действовал Вайнтрауб, спрятавшись за моей спиной. Я читал стихотворение, болтая «ногами», а Вайнтрауб жестикулировал своими руками. Получилось очень смешно.

Я, конечно, очень доволен, что мои труды не пропали даром. 27-го (кажется, это было 27-е) получили новое обмундирование. Фуражку, брюки и гимнастерку. Велика мне только гимнастерка. А остальное все впору.

Сегодня почти все поехали в Ленинград (коллективно) гулять по улицам. Я же не поехал, т.к. иду в наряд. Но наряд очень благоприятный. Я буду в дозоре. С 23.00 до 4.00. А весь день буду свободный. Возможно, удастся вырваться завтра в Ленинград. На соседней батарее произошел несчастный случай. Часовой у огнесклада решил побаловаться: прицелился в разведчика и спустил курок. В канале ствола оказался патрон, и разведчик был убит наповал, в голову.

Я этого парня-разведчика очень хорошо знал. Работая в санчасти, я с ним часто виделся.

Получил за последние несколько дней 2 письма от мамочки (вернее, это уже третье письмо подряд). Письма очень интересные. Последнее письмо пришло прямо на батарею. (По новому адресу.) Получили ли вы мое поздравление?

Да! 30-го (вчера) было кино «Кубанцы»[26]. Завтра и послезавтра гуляем! Ура!

Теперь постараюсь вам писать почаще. Кончаю писать. Целую всех-всех вас. Крепко-крепко.

Любящий вас

Ю.Никулин

26 мая 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы, детки, поживаете?

Простите, что долго не писал.

У нас сейчас все время идут поверки. И поэтому голова моя забита уставами, материальной частью приборов и т.д. В последнем письме я писал кое-что для папы. Получили ли вы это письмо?

Теперь вам опишу, как я «смотрел» футбольный матч в Ленинграде.

Как вам уже известно, я только и жил мыслью о предстоящем матче. Уже с утра 24-го было условлено, где мы встретимся и в какое время. Но... вдруг. 24-го вечером по всему полку приказ: всем командирам никого не пускать в отпуск 24-го и 25-го. Мы были потрясены. Почему? Отчего? Так и остался тайной этот приказ.

Все было убито. Все наши планы рухнули. И мы весь выходной день сидели дома.

Погода сейчас стоит солнечная, теплая.

Правда, сегодня с утра дует с залива сильный ветер.

Насчет демобилизации ничего не слышно.

Последнее письмо получил от папочки. Получил письмо в бане. Только начали раздеваться, как вдруг Гусев и говорит: «Юрка! Я же забыл тебе письмо передать!!!» И вынимает из-за пазухи письмо. Я, конечно, был очень рад. Перестал раздеваться и жадно прочел письмо.

Только сегодня утром узнал, что тбилисцы проиграли киевлянам 0:3. Был, конечно, страшно рад, т.к. динамовцы Москвы чистенькие лидеры. До сих пор теряюсь в догадках, как «Спартак» мог проиграть «Стахановцу»? [...]

---

[26] «Кубанцы» (1940) — фильм М Володарского и Н Красия

Мамочка! Твое письмо с описанием праздника нам всем очень понравилось. (Я ребятам читал выдержки о выступлении у микрофона и злодеяниях Соколова. Также был обнародован случай с обезьянкой.)

По-прежнему живем на НП[27].

Отважная тройка. Борунов, я и Гусев.

Здесь все по-старому. Случаев никаких не произошло. По очереди ездим за завтраком, обедом и ужином. Больше всего я люблю ездить за ужином. Уезжаю обыкновенно в 7 часов вечера. Полвосьмого я уже на батарее. Окруженный друзьями. Обыкновенно первые слова, которые мы произносим при встрече, бывают: «5:2!», «Спартак»-то, а?» или «Тбилисцы сволочи!»

Или: «Ну! Кто был прав?»

Потом начинается дискуссия. Извлекаются различные книжечки, листочки и вырезки.

Папа! Таблицу я до сих пор не веду (пишу результаты в книжечку).

Мне все-таки хочется поместить их в таблице в порядке вытянутого жребия.

Если сможешь, достань где-нибудь это.

Посылаю тебе небольшую вырезку из журнала «Красноармеец».

Через час еду за ужином и опущу письмо.

Шурке я еще не писал, т.к. вы писали, что он как будто 25-го числа обещался приехать в Москву. На днях послал небольшое письмецо Мишке Демидову.

Ну, пока, кончаю писать.

Я совсем забыл, что сегодня к вечеру надо написать срочно заметку в стенгазету.

Я — постоянный корреспондент. Пишу на самые разнообразные темы: о волейбольной площадке, о том, как надо беречь свое здоровье, о коровах, которые забрели на позицию, и т.д.

Целую всех-всех-всех крепко-крепко.

На днях видел вас во сне. За столом сидели Гося, мама, папа и Наташа. На столе стояло много вкусных вещей.

Я решил, что это хороший знак.

Что ж, наверное, это вы меня встречаете из Армии.

Еще раз целую всех-всех.

Любящий вас

Ю.Никулин

20 июня 1941 года

Дорогие мамочка и папочка!

Как вы, детки, поживаете?

Простите, меня, милые мои, что я вам последнее время так редко пишу.

По-прежнему нахожусь на НП, ст. Оллило[28].

Последнее письмо получил от мамочки. Но об этом я вам, кажется, писал. На батарее уже не был несколько дней и поэтому писем не получал. Завтра с утра пойдем за продуктами и, наверное, от кого-нибудь получу письмо. Здесь есть кинотеатр, но я ни разу еще в нем не был. Если удастся вырваться 24-го, то схожу на «Заключенных»[29]. Билеты здесь по рублю.

Вчера узнал, что «Спартак» проиграл в Ленинграде «Зениту». Был, конечно, очень рад, хотя желательно было бы, чтобы он проиграл кому-нибудь из лидеров. Подробностей игры пока не знаю. Звонил Вайнтрауб. Последний «Красный спорт» он достал и с нетерпением ждет меня.

Давно хотел вам написать, что Вайнтрауб был в Ленинграде и смотрел Львовский театр миниатюр. Ему очень понравились в их исполнении театрализованные анекдоты. Несколько штучек я вам в конце письма напишу.

Погода стоит сейчас очень хорошая.

Сегодня была гроза. Это первая в этом году гроза. Сейчас сижу на верандочке и пишу на своем знаменитом чемоданчике. На полу сидит Гусев и диким го-

[27] НП — наблюдательный пункт на батарее

[28] Станция железной дороги за Сестрорецком на бывшей финской территории, теперь переименована в Солнечную

[29] «Заключенные» (1936) — фильм Е Червякова

лосом поет «На муромской дорожке». Ванюшка[30] сидит у телефона. Сегодня был поваром (мы по очереди готовим). Щи получились неважные. Это, по-видимому, оттого, что я забыл подбавить томату. Зато каша с жареной рыбой получилась замечательная. В общем, обед был приготовлен удовлетворительно.

Новенького пока ничего не слышно, и жизнь течет нормально. Надежда попасть в этом году домой не угасает.

Какое потрясающее совпадение.

Только что вам написал о демобилизации, как вдруг телефонный звонок. Звонил мой друг Юрка Обезгауз[31]. Сказал, что я завтра на батарее услышу много «уток» и что большинству из них надо верить.

К сожалению, «утки» далеко не утешительные. Завтра же вечером напишу вам, что это за разговоры.

Пишу выдержки из театрализованных анекдотов.

В одном семействе загостился очень долго старый знакомый. Муж и жена ищут предлог, чтобы его выгнать. Наконец, они сговариваются вытурить его следующим образом. Когда он придет, то они затеют спор: куда определить их сына? Жена будет говорить: «В консерваторию», а муж: «В военную школу». В самый разгар спора они обратятся к гостю, чтобы он высказал свое мнение. Если он поддержит жену, то его выгонит муж, а если мужа, то его выгонит жена. Когда пришел гость, начался жуткий спор.

«В консерваторию!!!» — орала жена.

«В военную школу!» — кричал муж.

Наконец, они обратились к гостю, который стоял и слушал их. Когда они задали вопрос, то уже ликовали в душе, предвкушая, как один из них выгонит гостя. Гость немного подумал и сказал: «Вы знаете, те два месяца, которые я еще у вас погощу, я решил не вмешиваться в ваши дела».

К зубному врачу приходит гражданин. «Доктор! Можно вырвать два зуба?»

Доктор: «Пожалуйста!»

«Нет, доктор! Их надо не просто вырвать, а по-мужски. Р-раз! Р-раз! — и готово».

Доктор: «Хорошо, хорошо! Я вам сделаю искусственное замораживание и...»

«Ради Бога, без замораживания. Мне надо без наркоза. По-мужски! Р-раз! Р-раз!»

Доктор: «Пожалуйста! Заходите и садитесь в кресло!»

Гражданин: «Да, нет же, это не мне надо рвать. Маша! Иди скорее! Доктор тебя сейчас примет!»

Детки! Пока кончаю писать. Целую всех крепко-крепко.

Ю.Никулин

Публикация Татьяны Никулиной
Примечания Марата Вайнтрауба
Рисунки Юрия Никулина

[30] Ванюшка — ефрейтор Иван Борунов

[31] Приятель Юрия Никулина, служивший на соседней батарее

АННА КОНОПЛЕВА

Б.Н. (Борис Николаевич)

Не знаю, как моя мама Анна Исааковна Коноплева собиралась назвать свои неоконченные воспоминания о моем отце Борисе Николаевиче Коноплеве, записанные на магнитофон в 1986 — 1987 годах. Друзья и знакомые чаще всего называли его Б.Н., что ввел в обиход Анатолий Михайлович Рыбаков, лишь Кирилл Васильевич Никитин, Михаил Зиновьевич Высоцкий и Иван Александрович Пырьев называли его Борис. Поэтому и возникло название этих записок: «Б.Н. (Борис Николаевич)». Хотя вполне осознаю всю неполноту и неокончательность такого решения, ведь вся жизнь моего отца, главного киноинженера сначала «Союздетфильма», а затем «Мосфильма», неразрывно связана с развитием советского кинематографа 30 — 70-х годов, что, безусловно, не могло не отразиться на вполне биографических и личных воспоминаниях.

Затрудняюсь точно определить время, когда у моей мамы возникла мысль записать их на магнитофон. Полагаю, это произошло, когда среди документов и деловой переписки отца, среди аккуратно сложенных стопок писем и записок в больницу мама нашла его блокадный дневник, написанный в форме письма к ней. Возможно, именно эти пожелтевшие от времени листки и были тем эмоциональным толчком, который подвигнул ее на идею такого рода воспоминаний. Не менее важным было и желание рассказать о человеке, страстно влюбленном в кино.

Дом моих родителей — и мне в этом очень повезло — всегда был полон интереснейшими людьми. С мальчишества я помню, как приходили, сидели за столом, что-то обсуждали, веселились М.Калатозов и С.Юткевич, О.Верейский и М.Пилихина, И.Пырьев и Е.Дзиган, С.Урусевский и А.Шафран, К.Никитин и М.Смирнова, В.Юровский и Е.Ефимов, В.Рапопорт и Я.Светозаров, А.Рыбаков и М.Высоцкий, Л.Смирнова и А.Брантман, А.Донатов и Т.Еремина, Г.Шергова и Ф.Славуцкая, А.Юровский и Б.Вотчал, Е.Голдовский и Е.Сперанская, Ангелина и Александр Галичи, Г.Альп и Р.Есипова и многие другие. Уверен, многочисленные друзья и знакомые приходили к нам в дом не из-за служебного положения отца и даже не из-за того, что мои родители, сколько я себя помню, всегда всем помогали, будь то устройство на работу, поиск врача или лекарств... В наш дом приходили с радостью, объединяя его хозяев в одно неразрывное целое.

Не знаю, какими они предстанут перед читателями и какими они остались в памяти у людей, их знавших. У меня перед глазами удивительно красивая пара. Мужчина и женщина, которых трудно представить друг без друга.

P.S. Считаю своим долгом поблагодарить всех, кто помогал моей матери в работе. Не могу всех перечислить поименно. Но, поверьте, помню каждого. Особая признательность кинорежиссеру Валентине

Никиткиной, которая была интервьюером и искренне заинтересованным слушателем. На мой взгляд, благодаря ей исчезла неизбежная в подобных ситуациях «зажатость» автора перед микрофоном. Моя признательность Маргарите Рюриковой, первой оценившей эти неоконченные воспоминания.

Публикуемый отрывок охватывает период середины 30-х — начала 40-х годов. Надеюсь, целиком все воспоминания будут напечатаны позже.

Александр Коноплев

Борис Коноплев. 20-е годы

Мне трудно говорить о нем беспристрастно, ведь я любила его, наверное, больше всех на свете, потому что детей мы любим по-другому. Но я постараюсь быть объективной и не отступать от правды. Ведь никто, кроме меня, о нем не расскажет в силу определенного отношения к людям, которые в кинематографе занимаются техникой. Много написано об актерах, режиссерах, об операторах, и никто никогда не написал об инженере, долгие годы работавшем в кино.

Хотя сам Борис Николаевич был абсолютно не тщеславен и никогда не считал свои награды. Его ордена лежали в ящике стола, и он надевал их только в те дни, когда по протоколу было положено.

Борис Николаевич был необычайно подтянутый человек. Всю жизнь, сколько я помню его рядом с собой, он носил крахмальные рубашки и не признавал свитеров, водолазок, ходил всегда в костюме с галстуком, чисто выбритый, в хорошо вычищенных ботинках. Единственное, что заменяло пиджак, — это куртка на молнии, которая называлась «канадка». Но под курткой все равно была накрахмаленная рубашка, и даже во время войны, насколько это было возможно.

Его любили. Я не возьму на себя смелость сказать, что его любили все. Наверное, кто-то и не любил, тем более что он был прямой человек, всегда говорил то, что думал, и был запальчив, мог наговорить резкостей. Да, конечно, его не все любили, но в основном любили, а главное, верили. Ему все верили. Он никогда не лгал и никогда не уклонялся от данного обещания. Если он говорил, что что-то сделает, то обязательно делал. Мария Николаевна Смирнова называла его человеком не словесного, а действенного добра. Он много добра делал людям. Мало говорил об этом, а просто делал то, что было надо.

Познакомились мы в августе 1936 года в Абрамцеве. Было такое райское место на земле. Теперь это музей, но тогда этот дом принадлежал Наркомпросу и был Домом творчества. Тогда там только что поставили маленькую электрическую подстанцию с движком, а в основном по вечерам мы пользовались старыми керосиновыми лампами и свечами. Мы жили среди вещей, которые теперь стали музейными реликвиями. Топили камин, сидели на врубелевской лежанке, вокруг была врубелевская майолика, а на стене висела «Девушка с персиками». И никто ничего не прятал, никто ничего не ломал, не портил.

Нас познакомила Ольга Григорьевна Абольник, тогда она была худенькая-худенькая, с синими глазками, в синем сарафанчике. Второй раз в этот же день нас решил во что бы то ни стало познакомить друг моей мамы[1] Натан Абрамович Зархи[2], но мы сказали, что уже знакомы. Среди тех людей, которые меня окружали, включая моего первого мужа, Борис Николаевич был самый веселый, самый красивый и очень молодой, хотя уже был женат. Но после того как мы познакомились, он от своей жены ушел, а я ушла от мужа. Мы поженились и прожили всю жизнь.

Родом Борис Николаевич из Вологды, из очень дружной и немножко патриархальной семьи. В 1919 году, когда Борису было десять лет, они переехали в Москву.

Радио Борис Николаевич увлекался еще в детстве и школьником смастерил радиоприемник, который одновременно был и передатчиком, и имел свои позывные. Он сам радиофицировал каток, на котором катался на коньках. А еще, будучи студентом Института связи, пришел в Театр имени Мейерхольда на спектакль «Клоп» и предложил в сценах, где дело происходит в будущем, использовать радиозапись. Главную роль играла очень красивая актриса, у которой был необыкновенный голос, и в сооруженный Коноплевым какой-то агрегат она вещала о прекрасном будущем. Борис Николаевич влюбился в ее голос, кото-

---

Публикуются фрагменты воспоминаний

[1] Мать Анны Коноплевой — Эсфирь Ильинична Шуб (1894 — 1959), режиссер документального и так называемого монтажного кино Ее фильм «Падение династии Романовых» (1927), основанный на дореволюционной хронике, положил начало историко-документального направления в кинематографе — *Прим ред*

[2] В это же лето Натан Абрамович Зархи, ехавший вместе с Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным из Москвы в Абрамцево, попал в аварию и умер в мытищинской больнице

рый слушал через свою аппаратуру. А аппаратуру он привозил каждый вечер к спектаклю на извозчике, на которого администратор театра давал ему деньги. Этой установкой сам Мейерхольд был доволен.

В Московском институте инженеров связи Борис Николаевич познакомился с Тагером, который был изобретателем советской звуковой системы записи. Борис Николаевич страшно увлекся его поисками в области звука и стал делать все, что Тагер ему доверял и о чем его просил. По системе Тагера он оборудовал первые звуковые кинотеатры Москвы и Ленинграда. А на студии «Союздетфильм» (прежде «Межрабпомфильм»), где он работал начальником звукоцеха, все тогда делалось впервые. На ней была снята «Путевка в жизнь» — первый советский звуковой фильм, «Груня Корнакова» — первый советский цветной фильм. «Путевка в жизнь» была показана на сконструированной Коноплевым проекционной звуковой аппаратуре в Большом зале консерватории, который в те дни, когда там не было концертов, превращался в звуковой кинозал. Борис Николаевич очень любил музыку, и когда мы вместе ходили на концерты в консерваторию, он мне всегда рассказывал о том, какой страшный совершили грех, превращая этот зал в кинотеатр.

На «Союздетфильме» Коноплев сначала под руководством Тагера, а потом уже вдвоем с очень талантливым радиоинженером Михаилом Зиновьевичем Высоцким придумали первую систему записи стереозвука, и перед войной, в 1940 году, Коноплев (тогда ему был 31 год) за изобретение получил свой первый орден — «Знак Почета». Тогда в кино мало кто орденами награждался, тем более для молодого инженера, не актера, не режиссера, а человека техники это было необычайным подарком.

На «Союздетфильме» тогда работали и Протазанов, и Пудовкин, и Барнет. Свой первый московский фильм «Яков Свердлов» снял Сергей Иосифович Юткевич. Он был совершенно в восторге от того, как Борис Николаевич понимал технику звуковой перезаписи. Вообще они необыкновенно друг другу понравились. Сначала у них возникла профессиональная симпатия друг к другу, а позже, уже во время войны, и чисто человеческая.

Еще до войны мой муж через мою мать познакомился с Эйзенштейном и много с ним общался. Я помню, как Сергей Михайлович все допытывался, будет ли когда-нибудь в кино большой экран (он говорил «большой», а не «широкий»). Ему было необходимо это пространство, и не только для того, чтобы снимать батальные сцены или массовочные эпизоды, но даже камерные. Он говорил, что два человека на таком экране тоже будут выглядеть иначе и что вообще тогда по-другому будет решаться само пространство. Я хорошо помню, как они сидели — великий художник и сугубый техник, инженер — и говорили о возможностях, какие это техническое завоевание принесет с собой кинематографу. Но до войны все эти разговоры казались чем-то таким далеким.

О том, что началась война, я услышала по радио. Борис Николаевич, несмотря на воскресный день, с раннего утра уехал на студию, а я убирала в комнате, где у меня был включен приемник СВД-9, который муж обожал. Когда он уезжал в командировку, он целовал приемник в зеленый глазок и говорил ему «до свидания». Вообще самым его любимым предметом в нашем доме был этот приемник. Остальное было мое, но приемник был его. Жили мы в одной комнате коммунальной квартиры в кинематографическом доме на Полянке. Когда начали передавать речь Молотова, я разговаривала по телефону с нашим другом, корреспондентом «Известий» Евгением Генриховичем Кригером. Мы оба на разных концах провода прервали разговор, слушали радио, и помню, как он сказал мне: «Наверное, я сейчас сразу уеду и не знаю, когда мы увидимся. Передай привет. Всего!» И в этот же день он действительно уехал.

Так началась для меня война, которая очень стремительно и страшно продвигалась к Москве. Помню, что примерно через десять дней была какая-то учебная тревога. И мы тогда поняли, что если учебная тревога, то, значит, скоро — жди. И тут же Борис Николаевич записался в ополчение. Он знал, что в первом отделе студии на него как ведущего инженера лежит бронь, но считал, что это не по совести, ведь он молод и здоров, а кино не главное в эти дни. Глав-

ное, чтобы немцы не пришли к Москве. И его младший брат[3] уже ушел, и он считал, что должен так же поступить, а я должна это понять и принять. Вот и весь разговор. И я ревела. Я ведь даже сопротивляться не могла и ревела как белуга. Я понимала, что раз он так решил, значит, всё. Разумом понятно, но самой отчаянно страшно. Хотя все справедливо. И возразить-то что против этого? Сказать нечего, надо просто пережить.

Тогда москвичи всех профессий и социальных слоев, не дожидаясь повесток из военкомата — причем в основном это были люди, которые могли рассчитывать на бронь, — добровольно шли в ополчение. Здесь была и зеленая молодежь, которую не взяли бы в армию по возрасту, были и совсем пожилые люди, которые уже не подлежали призыву в армию, и интеллигенты разных мастей, которые хотели воевать с фашистами во что бы то ни стало. Таким был, например, старший брат Михаила Ильича Ромма Александр Ильич. Высокий, худой, прямой, уже седеющий, цвет волос, что называется, перец с солью. Это был совершенно поразительный человек, которого мне подарила судьба. Он был какой-то Дон Кихот, жил одиноко и немножко аскетично. К славе Михаила Ильича относился небрежно, потому что считал, что не в славе суть. Он любил брата и понимал, что тот талантлив, но когда начинались какие-то панегирики, для Александра Ильича это была шелуха. Мы жили в одном доме с Михаилом Ильичом, и когда Александр Ильич приходил к брату, он обязательно навещал и нас. Мы были очень дружны и часто бывали вместе. Александр Ильич был спортсменом-теннисистом и учил меня играть в теннис. А вообще был профессиональным переводчиком. Его перевод флоберовской «Мадам Бовари» переиздается и по сей день. Он знал не один язык, переводил даже китайскую поэзию. К началу войны он был уже членом Союза писателей и по возрасту и положению своему служению в армии не подлежал. Вероятно, максимум, что могло бы быть, — его послали бы корреспондентом на фронт. Но Александр Ильич Ромм в первые же дни войны пришел к нам проститься и уехал на Черное море (в молодости он служил на флоте), служил на подводной лодке всю севастопольскую кампанию. О нем много писали, много говорили, потому что когда морская пехота шла в атаку, Александр Ильич был впереди всех. Он поднимался во весь рост и с бутылкой с зажигательной смесью шел против танков. С войны он не вернулся.

Анна Коноплева. Конец 40-х годов
Фото М.Крячко

Таким было и все ополчение. Таких людей я увидела и в школе, где записывали добровольцев и куда я проводила своего мужа.

Мы ехали на городском транспорте, и всю дорогу я совершенно ужасно ревела. Вместе с Борисом Николаевичем был молодой режиссер студии Юра Фражкин, необыкновенный красавчик. Он сделал пару неплохих картин для юношества, но теперь о нем все забыли. В школьном дворе на Каретном всех построили, а за столом сидел человек, к которому подходили по очереди, называли имя, фамилию, год рождения, место работы. Всё. Вопросов было мало. И в этой очереди я тащилась за своим мужем сбоку, цепляясь за его рукав. Потом всех, кого записали, разместили в этой школе на ночлег, а провожающим велели уйти.

Мы простились, и я, по-прежнему страшно ревя, пешком пошла домой. Но мы условились, что я приду на другой день, потому что им еще должны бы-

[3] Младший брат Бориса Николаевича был довольно известным фоторепортером, работал в «Огоньке», в «Вечерней Москве» Прошел весь Сталинград с зениткой, стреляя по танкам через Волгу А погиб во Львове, куда его отозвали во фронтовую газету Первого Украинского фронта По-видимому, его подстрелил бендеровец на улице

ли выдать обмундирование, решить, куда их пошлют. Хотя, быть может, все уже и было решено, я, конечно, этого не знаю.

На следующий день я снова пришла в ту школу. Принесла какую-то еду, какие-то майки, трусы, носки, платки, что-то еще, что мы впопыхах забыли. И опять мы попрощались, и опять я шла домой и плакала.

А ночью мне позвонил Юткевич.

— Ревешь?

— Реву.

— Ну погоди реветь.

Оказывается, в этот день Константин Петрович Фролов (в то время директор студии) был у Большакова, который был очень недоволен. Как это позволили, чтобы студия осталась без главного инженера Коноплева? Почему отпустили? Это во-первых. А во-вторых, он получил указание разместить в механические цеха «Мосфильма» какие-то военные заказы. (Потом мы узнали, что там вытачивались детали для будущего оружия, которое еще только конструировалось, и оружие это было — «катюши».) И как же так — нет человека, который должен это организовать? Поэтому завтра рано утром Фролов поедет в школу, и если оплоченцы еще там, то Коноплева он во что бы то ни стало оттуда отзовет.

Борис Коноплев. 30-е годы

Всю ночь я уже, конечно, не спала, а тряслась, как собака. На рассвете Константин Петрович Фролов примчался как сумасшедший в эту школу и застал уже строй, который должен был куда-то отправляться. Фролов подошел к командованию и сказал о Коноплеве, что этот человек необходим. Коноплева из строя вызвали, и он приехал домой.

А потом те ночи, когда мы бывали дома, Коноплев дежурил на крыше, как и все мужчины-москвичи, по очереди сменявшие друг друга, хватал «зажигалки» и сбрасывал их вниз. В общем, делал что мог. А если он дежурил на студии, то и там стоял на крыше. Я тоже ходила с ним на студию и все ночи торчала там. До этого я работала в «Вечерней Москве», а когда началась война, Алексей Николаевич Сазонов взял меня в сценарный отдел на «Союздетфильм».

В бомбоубежище мы были один раз, потому что сигнал воздушной тревоги застал нас на площади Свердлова и нас загнали в метро. Это было ужасно. Для меня это была самая страшная ночь, гораздо более страшная, чем те ночи, когда были большие бомбежки Москвы. Казалось, что ты загнан, как мышь, в какую-то нору, ни назад, ни вперед, а вокруг только испуганные люди со своим барахлишком.

Кончилась бомбежка, пустили поезда, и мы вышли на станции метро «Библиотека имени В.И.Ленина». Напротив был литературный музей, а рядом жилой дом. Так вот, когда мы вышли, этого дома уже не было. Были руины, а на тротуаре стояла Зоя Федорова в летнем платьице, в белых босоножках, которая, оказывается, в этом доме жила. Во время бомбежки она тоже была в метро. Помню, как она говорила: «Ну вот и всё, вот в чем я есть. Вот и все». Борис Николаевич мне потом рассказывал, что Зоя как была в этих босоножках и в этом ситцевом платьице, так и пришла на студию. (В это время она снималась на «Союздетфильме».) Ничего другого у нее не осталось.

Под этим домом было бомбоубежище, и все, кто там скрывался, погибли. Так что Зойка чудом в тот день выжила. Она не успела дойти до дома, иначе тоже спустилась бы в подвал. Теперь на этом месте зияла дыра, а на уцелевших простенках висели где-то часы, где-то зеркало, где-то картина.

А дом, в котором жила моя мама, в Староконюшенном переулке, повредило взрывной волной, когда в Театр имени Вахтангова попала бомба. И мама переехала в пустовавшую в нашем доме комнату.

Эта комната, куда поселили мою маму, освободилась в самом начале осени. Перед войной в Москву приехала польская киноактриса Нора Ней, которая с ребенком на руках пешком бежала от немцев из Варшавы. Когда она оказалась во Львове, началась война, и она каким-то образом добралась до Москвы с прелестной маленькой девочкой Жанной. Тогдашнее Госкино нашло в нашем доме какую-то комнату, куда их поселили. Но когда враг стал приближаться к Москве, Нора нам всем говорила: «Вы сошли с ума, бегите! Чего вы ждете, он придет. Я уже два раза от него убегала. Он придет. Вы что, сумасшедшие?! У вас у всех дети. Вы не понимаете, что это неизбежно, он сюда придет». И, схватив дочку, она снова куда-то уехала, никому не сказав толком куда. Потом ее искал муж, польский кинооператор, но не мог найти. Нора со страху пряталась в каком-то колхозе под Бузулуком, была там просто чернорабочей и вернулась в Москву только тогда, когда уже все вернулись. Вот пример, до какого масштаба мог доходить этот ужас.

Зато моя мама была абсолютно бесстрашной. Когда немцы начинали бомбить, она садилась и раскладывала пасьянс очень спокойно, не торопясь. Мы жили на седьмом этаже, и мама поднималась к нам и на нашем столе раскладывала пасьянс. Единственное, что мы тогда себе позволяли, — выпивали водочки.

Моя мама окончила историко-филологический факультет Московского университета, поэтому, несмотря на то что жизнь привела ее в кинематограф, она по-настоящему знала русскую литературу и очень ее любила, помнила массу стихов наизусть. На ее столике возле постели всегда были томики из малой серии «Библиотеки поэтов». Блок с закладочками из бумажных салфеточек. Без Блока просто не жила. А Пушкина мама знала, по-моему, наизусть всего. И всего Лермонтова. И у моего мужа любовь к поэзии тоже была настоящей, правда, он никогда не читал стихи вслух, он этого не умел, но знал тоже много наизусть — Вяземского, Апухтина, Фета. Эта любовь к поэзии связывала его с моей матерью.

Вообще моя мать была для него не только тещей. Она была его коллегой. Они занимались разным, но делали одно искусство. Эти два человека вышли из разных социальных слоев, были совершенно разного склада характера, но непрерывно говорили о кинематографе. Иногда, когда я просила их прекратить, моя мать мне отвечала, что я дура, что им обоим интересно, они оба ради этого и живут.

Видимо, поэтому мой муж с таким необыкновенным терпением относился ко всему трудному и страшному, что происходило в жизни моей матери. А ведь ее кинематографическая судьба так же, как и у Дениса Аркадьевича Вертова, сложилась трагически, ее списали с корабля кинематографа окончательно и бесповоротно.

Перед смертью она долго болела — целых семь лет, и каждый день был подарок. Мы жили врозь, так как моя мать ни за что не хотела уйти из своей страшно неудобной квартиры на пятом этаже без лифта, она хотела обязательно дожить свою жизнь в этих крошечных каютках.

За два дня до смерти она велела мне уйти из комнаты и сказала моему мужу: «Борис, я не поеду в больницу. Оставьте меня в покое, объясните Аньке, пожалуйста, что я больше ничего не хочу».

Было потеряно место в хорошей больнице, отменена машина. Но Борис Николаевич посчитал, что такова ее воля, и мне сказал: «Перестань, не мучай маму. Она не хочет, значит, не хочет». Через два дня мамы не стало. Я понимаю, что она больше не хотела жить, она устала. Она прожила столько, сколько находила необходимым. Вышла ее книжка, она подарила ее друзьям, но знала, что больше уже ничего сделать не сможет. Она так решила. А мой муж, он и тут ее понял.

Но я сильно забежала вперед.

Когда была сдана Вязьма, все поняли, что дело обстоит плохо и неизвестно, что будет со студией. Стали понемножку что-то, что не было необходимо каждый день на съемке, упаковывать в какие-то ящики.

В это время Сергей Иосифович Юткевич сделал на студии свой первый «Боевой киносборник» со Швейком, которого играл Канцель. (Тенин играл Швейка уже позже, в Сталинабаде.)

Наступил октябрь, и война подкатилась совсем близко. И вот Фролов с Коноплевым стали наводить на студии такой порядок, чтобы в случае чего можно было сразу тронуться в путь.

Надо сказать, что Константин Петрович Фролов был совершенно уникальным человеком. У него не было высшего образования, и только поэтому он не достиг каких-то очень больших высот. Он был проявщиком на «Межрабпоме» и дорос до директора студии. Этот человек знал кинематограф, как свою ладонь. Удивительного ума человек. Самородок. Из семьи железнодорожника. Его отец был сначала машинистом, а потом начальником депо в Люберцах. Константин Петрович был невысокого роста, кряжистый, веселый, с очень голубыми и умными глазами. Он остался у меня в сердце на всю жизнь.

На студии было много замечательной аппаратуры, оптики, каких-то технических приборов, потому что Тагер и Коноплев много всего интересного наконструировали. И все это бережно убиралось и паковалось на случай эвакуации, хотя, конечно же, никто всерьез ничего до конца не продумывал.

Где-то в середине октября, когда немцы уже подошли к Химкам, Большаков, в то время министр кинематографии СССР, собрал кинематографистов и сказал, что завтра утром уходит состав в Алма-Ату, в котором будет два специальных вагона, и что каждый желающий имеет право взять с собой кого-то самого близкого и минимум вещей.

Борис Николаевич сказал мне:

— Ты завтра с мамой уедешь.

— Я не поеду. Я буду с тобой.

— Может случиться так, что ты не сможешь быть со мной.

Начались жуткие вопли, скандал. А потом позвонил Фролов и позвал меня к телефону:

— Аня, я твой директор, ты у меня служишь на студии. Я тебе приказываю, чтобы ты со своей матерью завтра уехала. У нас есть дела, в которых ты будешь нам мешать.

И я уехала.

Сергей Иосифович и его жена Елена Михайловна, с которыми мы ехали в этом поезде, до сих пор вспоминают, как я валялась на верхней полке, ревела, как корова, и ругала маму за то, что она уговорила меня уехать.

Но оказалось правильным то, что я уехала. Потому что на следующий день после нашего отъезда было приказано заминировать студию и все самое ценное, то есть уникальную аппаратуру, которую нельзя было швырять-кидать, какие-то негативы, в том числе и «Боевого киносборника», вывезти на двух грузовиках. В первой машине с Коноплевым ехал пожилой шофер по фамилии Барашков, а во второй — шофер Валя Леонтьева, женщина огромного роста, которая согласилась ехать, чтобы увезти с собой свою маму. Коноплеву и Барашкову дали тол и сказали:

— Сами сообразите, куда вам ехать, но если не сумеете проехать, все взрывайте и уходите.

Они решили ехать на Горький. Дорога была забита, они шпарили по целине, потому что уже выпал снег, и как-то доехали. В Горьком им удалось допроситься, чтобы машины погрузили на баржу, но Волга уже начала замерзать. И вот они по этой замерзающей реке плыли до Ульяновска, где работали студийные съемочные группы и было какое-то пристанище. В то время там снимал Марк Донской и кто-то еще. Коноплев послал телеграмму Большакову — что ему делать дальше? Тот в ответ прислал правительственную телеграмму — груз оставить, а «Боевой киносборник № 7» срочно доставить в Новосибирск. Пока они плыли, Министерство кинематографии выехало в Новосибирск. Когда они наконец привезли туда негатив этого «Боевого киносборника», он был там отпечатан и отправлен на фронт.

В Алма-Ату мы с мамой ехали абсолютно без вещей. В очень элегантной фибровой коробочке для шляп, которую мама привезла откуда-то из-за границы — какое-то время она работала в Турции и Германии, — было мокрое по-

стельное белье, которое я в последнюю минуту сняла с веревки. Нужных вещей мы не взяли никаких, мы были не в том состоянии. И есть нам было нечего, хотя мы ехали в мягком вагоне.

В нашем же вагоне ехали Эйзенштейн, Александров с Орловой, Дзиган с Раисой Давыдовной и со своей старенькой мамой, за громадную корзину которой мы все цеплялись. Ехали Эрмлер, Юткевич, Трауберг, Козинцев с Магарилл. И еще Зощенко и Елена Сергеевна Булгакова.

А в соседнем вагоне ехали актеры Большого театра, художник Вильямс с женой, Шостакович. Помню, как в Куйбышеве по платформе ходил Шостакович с женой и старшей дочкой Галей, а в его руках была хозяйственная сумка, закрывающаяся на «молнию», откуда торчал совсем маленький Максим.

В нашем вагоне совершенным чудом стала Любовь Петровна Орлова. Она была нашим бригадиром, когда мы мыли заляпанные окна. Она надевала шляпку и туфли на высоченных каблуках и с Зощенко под ручку на узловых станциях ходила добывать нам еду и уголь для паровоза. У нашего вагона собиралась толпа поглядеть на живую Орлову и Зощенко, а в купе, разбитый жутким радикулитом, лежал Григорий Александров. Все пытались растирать его, плясать на спине, но все это мало помогало.

Борис Коноплев. 1952

Гарин и Локшина везли с собой домработницу, старуху, которая прожила у них всю жизнь. Она взяла кастрюли, поэтому в вагоне-ресторане Елена Сергеевна Булгакова, Хеся Локшина и жена журналиста Олега Николаевича Леонидова варили для всех какой-то суп.

Поскольку я непрерывно ревела, Зощенко гадал мне на картах. Он потрясающе гадал, и очень здорово гадала мама. Они сидели друг против друга и учили друг друга разным гаданьям. На день, что было, что будет... И Зощенко мне все время гадал, что сердце успокоится, все будет хорошо, будет свидание. Он мне гадал, гадал, гадал. И лицо у него было какое-то цыганское, совершенно удивительное.

В Сызрани мы с Раечкой Есиповой выскочили на телеграф, потому что я с ума сходила: в Москве оставались мой отец и мой муж. Но телеграфистка, глядя на нас, как на идиоток, сказала:

— Какая телеграмма? В Москве немцы.

Мы на нее стали страшно орать и заставили принять телеграмму. Так что мы вот так и ехали. В Сызрани горел свет, и на это невозможно было спокойно смотреть. Потому что Москву мы оставили черную, темную, а тут горел свет. Это был символ мирной жизни, уже казавшейся нам нереальной после отъезда из Москвы.

Мы ехали двенадцать дней. А потом на страшной узловой станции Арысь, забитой беженцами с детьми, со всяким скарбом, наш вагон отцепили и прицепили к какому-то алма-атинскому поезду, а писатели и все прочие поехали в Ташкент.

У кого-то нашлось что-то вроде атласа, где была карта Средней Азии. Я хорошо помню тот момент, когда Сергей Иосифович Юткевич, разговаривая с зав. производством Павлом Михайловичем Данеляном о том, что будет дальше со студией, после того как мы приедем в Алма-Ату, ткнул пальцем в этот атлас и сказал:

— Смотри, вот тут с краешку в тупичке находится Сталинабад, он может пригодиться студии. Если студия еще цела и если ее будут эвакуировать, то, по-моему, нам надо в Сталинабад, ты же видел, сколько народу поехало в Ташкент,

сколько в Алма-Ату, а туда никто, надо попробовать этот вариант предложить начальству.

Потом уже из Алма-Аты Юткевич связался с Большаковым в Новосибирске и предложил эту идею со Сталинабадом, тот дал «добро» и назначил его худруком.

Вот так при мне решилась судьба нашей студии.

А когда мы приехали в Алма-Ату и вывалили странное растрепанное барахло — у кого что, — я очень хорошо помню, как в первый раз заплакала Орлова. Посмотрела на всех нас и сказала:

— Господи, да какое же это несчастье. Да где же это мы все?

В Алма-Ате я очень долго не знала, где мой муж. Два раза в день стояла по три часа на почте у окошка «до востребования», но ничего для меня не было, ничего!

Каждый день я простаивала в огромных очередях, так как все ждали телеграмм от своих близких. Кто только не оказался в Алма-Ате в то время. И поэтому очередь была очень разноликой, но в основном женской. Здесь были все — и совершенно закаменевшие, и плачущие, и спокойные.

Наконец пришла телеграмма из Новосибирска, что Борис Николаевич приезжает за мной в Алма-Ату и мы едем в Сталинабад. А когда он приехал за мной всего на одни сутки, я была до такой степени счастлива, что он цел и невредим, что очнулась только на вокзале, когда мы уже сели в вагон, и в окне я увидела провожавшую нас маму — одну на перроне в меховой шубке и в пуховом платочке. Она вообще редко плакала, но тут у нее текли слезы.

Ехали мы в мягком вагоне в поезде Турксиба, которого еще не коснулась война. Это было невероятно, нам постелили чистое белье, проводник принес чай. Мы очень быстро ехали и так, словно не было войны.

В Ташкенте у нас была пересадка. Нам негде было переночевать, и мы сидели в холодном вестибюле битком забитой гостиницы «Националь». А ночью пришли милиция и комендантский военный патруль проверять, нет ли непрописанных в гостинице. И у жены одного очень известного режиссера, не хочу называть его фамилию, застали молодого красивого поляка. Был неописуемый скандал, его выволокли из номера, обзывали по-всякому. И действительно, в то время, когда вокруг была война, это было ужасно. Запахло какой-то гнилой эмиграцией, «Бегом», в общем, чем-то после всего пережитого немыслимым.

На меня напал идиотский истерический смех. Мой муж не переставал возмущаться:

— Как ты можешь смеяться, это же ужас! И в такое время! И главное, я уверен, приедет ее муж и все уладит. И она останется с ним в этой гостинице.

Анна Коноплева. 1947

Так оно потом и было.

Однажды я уже сталкивалась с этой дамой и тоже в гостинице. Когда мы только приехали из Москвы в Алма-Ату, то долго ждали в вестибюле гостиницы, которая называлась «Четвертая», ключи от каких-то чуланов. Нам все тогда казалось милостью, лишь бы только раздеться, умыться и передохнуть. Нас было много, и мы все стояли, потому что не на что было даже сесть. Помню, при входе была вертящаяся дверь, которая завертелась, и вошла дама точно такая же, какая она была в мирное время — на высоких каблуках, элегантная, перегидрольная блондинка, от которой пахло какими-то хорошими духами. За ней шел высокий красивый мужчина в какой-то для нас уже сказочной куртке, небрежно накинутой на плечи и с поднятым воротником. Она вошла, оглядела всех и подошла к своему мужу, который приехал вместе с нами и тоже стоял, как и мы. Она обняла своего мужа, а ее спутник выжидательно смотрел сзади. И тогда муж оттолкнул ее. И в этом было что-то такое значительное, будто он оттолкнул ее не только от себя, а от всех нас. Я тогда подумала, что есть эмигранты и есть беженцы, которые, удирая от Гитлера, спасали не только свою шкуру, но и свое дело, которое надо было продолжать, потому что война войной, но дело надо было делать. Раз нельзя в Москве, значит, будем делать, где это окажется возможным.

Наш поезд из Ташкента в Сталинабад уходил днем, и утром мы с мужем пошли в парикмахерскую. И так как умываться было негде, мы попросили помыть нам головы, а я даже маникюр сделала, потому что там оказалась еще и маникюрша.

На вокзале мы увидели, как по перрону металась с ребенком на руках жена Мартинсона, потому что Мартинсон отстал от поезда, в котором они ехали. Потом, как мы узнали, они встретились.

Мы приехали в Сталинабад ранним утром. Это было начало декабря, и лил проливной дождь, настоящий азиатский, в веревку толщиной струя. Когда я услышала симоновское «Жди меня», я подумала, что тут действительно идут желтые дожди.

Нашему приезду очень обрадовался Сергей Иосифович. Ведь на голом месте надо было что-то придумывать, потому что Сталинабадская студия тогда располагалась в двух маленьких домишках. И до войны там в основном снималось документальное кино и была база хроники.

Нас поместили в общежитие, довольно далеко от центра города. В одной комнате нас жило восемь человек. Режиссер и оператор Шнейдеров, Сергей Иосифович Юткевич со своей женой, Эраст Павлович Гарин и Локшина, оператор Марков и мы.

Мы жили дружно. По вечерам после трудного дня много разговаривали о разном. А перед тем как разойтись по койкам, тянули жребий, кто погасит коптилку, которая горела посреди стола. И когда жребий вытягивал Эраст Гарин, это для всех было большой удачей. Мы даже жульничали, чтобы он вытянул. Ведь тогда начинался настоящий аттракцион. Гарин в подштанниках, которые он держал одной рукой, чтобы они с него не свалились, начинал вокруг стола с коптилкой невероятные индейские танцы или делал такое лицо и такие телодвижения, что мы в прямом смысле слова падали от хохота. Это было что-то невероятное. Наконец он задувал эту коптилку, а мы в темноте еще долго смеялись.

В то время Сталинабад был страшно грязный, немощеный, шли эти азиатские дожди, и все мы увязали в грязи. Днем каждый добывал, что поесть, а это было делом нелегким, но главное, надо было на пустом месте организовывать студию. Мой муж решил единственный для тех лет большой кинотеатр в центре города превратить в киностудию. Секретарь ЦК по культуре Гашуров сказал, что если придет оборудование из Москвы, он постарается помочь. А с середины декабря стали приходить вагоны с оборудованием, и по ночам под проливным дождем мы все выгружали их и доставляли в кинотеатр.

Студия стала фактом. Начали приезжать новые люди, о которых надо было позаботиться. У меня стоит перед глазами, как Юткевич доставал какие-то железные кровати. Кого-то разместили в клубе городской электростанции. Те, кто спал на сцене, были счастливы, потому что могли задернуть занавес. Помню, что среди них был кулешовец актер Андрей Файт со своей семьей. Это было вре-

мя, когда все были равны — и режиссеры, и сценаристы, и актеры. И все были вместе. Приехал даже студийный библиотекарь, потому что перевезли все, вплоть до книг по истории костюма. В результате сложился уникальный студийный коллектив.

Режиссер Разумный уже на второй день после приезда монтировал за монтажным столом свою «Клятву Тимура». Так что сразу с ходу все принялись за работу на новом месте.

Был оборудован и съемочный павильон, в котором начались съемки. Художник Сергей Васильевич Козловский ставил свои выгородки, а Эраст Гарин и Локшина начали снимать «Принца и нищего». Были доставлены костюмы, начала работать гримерная, была установлена проявочная машина.

Правда, очень долго не приезжала бухгалтерия и никто не получал деньги, а маленькая Сталинабадская студия не могла заплатить зарплату всей этой орде людей, которые приехали. Поэтому у всех были невероятные трудности. Есть-то было надо каждый день.

Наконец пришла телеграмма, что Константин Петрович Фролов, директор студии, которого давно ждали, беспокоились — не случилось ли что-нибудь, — едет из Москвы малой скоростью в теплушке и везет с собой уже последнее. Все это время он упаковывал и отправлял студийное оборудование и наконец соскреб все, что только мог, и ехал сам.

Я помню, как все его ждали.

Константин Петрович приехал под самый Новый год, 30 декабря. И все пришли его встречать. Я помню, как он вышел из теплушки, обросший, небритый, совершенно замечательный мужик. Он и Глеб Харламов привезли тем, кто уехал без вещей, то, что удалось собрать по родственникам, оставшимся в Москве. Кому-то привезли простыни, кому-то какую-то одежду, кому-то брошенную пишущую машинку. Это был такой праздник!

Вообще люди тогда вели себя удивительно. Режиссер Андреевский привез какой-то очень дорогой цейсовский микроскоп и объектив. Он просто увидел, что их не успели запаковать, и завернул в тюк со своим бельем, при этом выбросив из своего скарба галоши, которые, кстати, в этой грязище были ой как нужны. Никто не приехал пустой, каждый вез что-нибудь для студии, будучи сам раздетый, разутый и без денег.

Когда встречали Фролова, многие от радости плакали. Это был директор, которого любили. Он был настоящий руководитель, который с детства был предан кинематографу. У него не было высшего образования, но его все уважали, и он каждого знал как облупленного и не только на студии «Союздетфильм», но и на «Мосфильме», он знал цену людям и понимал, чему служит.

У маленького сына кулешовца актера Галаджева была тяжелая астма, и он в эту страшно сырую зиму буквально пропадал. Узнав об этом, Константин Петрович сказал, чтобы днем мальчика приводили к нему в кабинет. Потому что на студии днем бывал горячий чай и вообще какая-то еда. Своим обедом он делился с маленьким Сашей Галаджевым. А день начинался с того, что Сашка приносил ему в кабинет газеты. Это было его первой обязанностью. В течение же дня Константин Петрович при том, что сам он много работал, придумывал ему какие-то занятия. Все это тоже невозможно забыть.

Для моего мужа приезд Фролова был счастьем. Это был человек, с которым он привык рядом работать и проверять правильность принятых им решений. Человек дела, благодаря которому наша небольшая студия была технически оснащена.

Тот Новый год мы встречали все вместе в большом общежитии электростанции. И несмотря на такое страшное время, нам было очень весело, потому что мы были вместе, пили какой-то страшный «сучок», сделанный из чего попало. Елки достать мы не могли, но нашли какое-то дерево, на которое каждый что-то повесил. Женщины — свои бусы, у кого они, конечно, были. Где-то нашли патефон, и мы даже танцевали. А потом те, кто жил на другом конце города, под этим дождем в полной кромешной тьме побрели домой. Константин Петрович вместе с Кулешовым и Хохловой, которые к тому времени тоже приехали, жили на окраине. А мы пошли в свое общежитие, где жили восьмером. Вот так мы встретили 1942 год.

С первого января начались студийные будни, наполненные нелегкой работой, потому что все было непривычно. И само помещение, и сам этот город, по которому ходили верблюды и ослы. Правда, после Нового года вместо дождя пошел мокрый снег, который таджики воспринимали совершенно трагически, а мы радовались, что идет снег. В общем, стали работать и как-то жить. А потом нам дали маленькую комнатку в доме у очень хороших добрых людей. Он был таджик, она татарка. Их уплотнили, но они не сетовали. Они нас любили и очень нам помогали.

День начинался с того, что в шесть утра мы слушали сводку новостей сначала по-таджикски, потому что репродуктор мы вообще не выключали, а потом по-русски. А сводки были худые, и надо было как-то пересиливать ужас перед происходящим. Но были и радости, потому что уже в декабре стало понятно, что немцев от Москвы отбили и Москва наша. И это очень помогало жить и продолжать делать то, что нужно, то есть снимать. Тогда было сделано еще два «Боевых киносборника», снимались «Принц и нищий» с Барабановой в главной роли и «Лермонтов» с Консовским. Казалось бы, зачем это нужно в такое тяжелое для страны время? Но фильмы были начаты в Москве, и решили их доделать, ведь война когда-то кончится.

Обычно съемки бывали по ночам, потому что тогда еще были трудности с массовкой. И всех заставляли принимать в них участие. Всех одевали в костюмы, и по ночам мы танцевали вальс, кадриль. А моему мужу нужно было все эти съемки обеспечить аппаратурой, пленкой, затем проявкой и озвучанием. Он следил за тем, чтобы все шло нормально, и по его линии не было никаких сбоев. А тогда это было нелегко.

К тому времени ему было всего тридцать три года. Он был совсем еще молодой человек. А все должно было быть в абсолютно идеальном порядке — камера, пленка, цех обработки. Потому что какой же может быть брак, когда пленки так мало! Когда же пришло лето, то процесс обработки пленки еще более затруднялся этой страшной жарой — было 45 градусов в тени. Какая-то часть этого процесса заключается в обязательном охлаждении пленки. Я помню, каких трудов стоила добыча холодной воды, чтобы обработать пленку и не испортить снятый материал.

Кроме того, Борис Николаевич очень тяжело переносил эту жару, у него сердце всегда побаливало. И ему было очень трудно физически. В какой-то особенно трудный день он, молодой еще мужик, упал на студии в обморок. Его чем-то там отпоили, притащили домой, и тогда он позволил себе два дня пролежать дома, а это означало, что ему все было не под силу.

В то время я работала в подшефном госпитале, так как мне казалось недостаточным, что я, молодая и здоровая, сижу редактором в сценарном отделе. Мой муж вообще все время чувствовал свою вину, что он не воюет, как все, а сидит в тылу, кино делает, а там люди погибают.

А в декабре 1942 года, когда все уже было отлажено и студия работала полным ходом, Бориса Николаевича вызвали в Москву. Никто не понимал почему, как всегда, поползли какие-то слухи. Некоторые решили, что, наверное, Коноплева вызвали восстанавливать студию и, значит, мы все скоро поедем домой. А вызвали его затем, чтобы послать в Свердловск и там, как посчитали, в самом удобном месте, в глубоком тылу, создать новую киностудию. И они вдвоем с Большаковым поехали в Свердловск.

За два дня до отъезда Бориса Николаевича из Сталинабада у нас украли все наше белье. Я его выстирала и повесила во дворе. А на чердаке нашего дома в это время жили беспризорники, и они ночью утащили все, что сушилось на веревке. Борис Николаевич уехал в Москву в чужом белье, которое ему кто-то дал, потому что у нас ничего своего не было.

В Москву в самый мороз он приехал в легком пальто и кепке. Большаков это обнаружил, и Борису Николаевичу выдали по ордеру какую-то теплую ушанку. А когда они вдвоем ехали в одном купе, Большаков угощал его сыром, которого Борис Николаевич давно в глаза не видел. У него самого были с собой только оладьи из картофельных очисток, и он вынул эти оладьи и положил на стол, и Большаков тоже их ел, чтобы он не смущался.

Когда они приехали в Свердловск, стали искать место, где сделать студию, а главное, понять, откуда взять оборудование. Можно было найти помещение, рабочие руки, но где взять монтажные столы, осветительные приборы, оснащение для павильонов и т.д., и т.д. — не делать же все это заново.

И тогда вспомнили, что стоит мертвый, холодный «Ленфильм». Оттуда с трудом увезли людей и, конечно, далеко не всех, но все оборудование осталось на месте.

Решили, что Борис Николаевич поедет в Ленинград, посмотрит, в каком состоянии все находится и можно ли это каким-то образом использовать, ведь все наверняка уже замшело и проржавело. Блокада, ну что там говорить! И что значит поехать в Ленинград?

У меня есть дневник его первой поездки в Ленинград, вернее, такое длинное обращение ко мне в виде письма. Он писал, что по дороге видел разбомбленные санитарные эшелоны и на снегу оторванные руки и ноги. Потом на грузовике по Ладоге, по Дороге жизни, под обстрелом он переправился в Ленинград.

Когда он пришел на «Ленфильм», то увидел, что там в замороженном состоянии все просто погибает и надо спасать все, что можно, и вывозить в Свердловск.

И вот начались эти рейсы. Надо было выбирать то, что действительно по-настоящему ценно. А остальное уж пусть пропадает, когда кругом все гибнет, когда люди умирают от голода и от бомбежек.

Анна Коноплева. 1952

У Бориса Николаевича в Ленинграде была родня, которая вся перемерла во время блокады несмотря на то, что его двоюродный брат работал на кондитерской фабрике. В один из приездов Борис Николаевич решил его обязательно повидать и пошел пешком из одного конца города в другой. Он шел по мертвому городу, видел трупы на улицах, еле двигающихся людей, которые тащили салазки с водой. Он шел и думал: неужели в этом голодном городе работает кондитерская фабрика? Но когда он туда пришел, оказалось, что она делает все, что положено, для госпиталей, для тяжело раненных. Конечно, не пирожные и не торты, а шоколад и какао, которые восстанавливают силы. Брат дал ему плитку шоколада и сказал: «Съешь ее тут, не выходя наружу, выносить ничего нельзя». Борис Николаевич отломил кусочек шоколада, съел и вспомнил про меня. Он мне потом рассказывал, что просто не мог есть этот шоколад. Он спросил: «Нельзя ли отвезти этот шоколад моей жене, она же его давным-давно и в глаза не видела». Мало того что он сам был сластена, но он был голодным и тем не менее не мог есть шоколад, не вспомнив обо мне.

То, что нельзя было увезти на грузовиках, грузили в вагоны на товарной станции. Грузили женщины. Во время одного артобстрела убило молодую совсем женщину, которая помогала. Для моего мужа это было ужасно. Он стоял над ней и думал, что все кино не стоит этой жизни. Женщина погибла оттого, что грузила что-то для будущей киностудии, которая находится в глубоком тылу. Погибла из-за этого кино, да провались оно вообще! Он очень трудно это пережил.

Но тем не менее надо было продолжать дальше делать свое дело.

Последний его рейс через Ладогу был уже в марте. В этот раз с Борисом Николаевичем поехал Ефим Львович Дзиган. В то время он был фактически выброшен из кинематографа и ехал к Всеволоду Витальевичу Вишневскому, кото-

рый всю блокаду пробыл в Ленинграде, договориться о каких-то планах дальнейшей работы.

Их поселили в «Асторию» куда-то наверх, в роскошный номер для двоих, где стояли две супружеские кровати, сдвинутые рядом. Наверху было теплее и там по ночам было слышно, как наша артиллерия дает расчет пулеметам, корректирует свои удары по квадратам. Квадрат такой-то, квадрат такой-то... Видимо, командный пункт был в районе «Астории», и на верхнем этаже все было слышно.

Обратно Борис Николаевич возвращался один.

К тому времени как все было погружено, на Ладоге начал таять лед. Шофер велел моему мужу сесть на борт грузовика на тот случай, если придется прыгать, потому что лед ломался под колесами и уходил под воду. Но тем не менее они добрались до места целые и невредимые.

А в феврале 1943 года на нашу студию в Сталинабаде пришла правительственная телеграмма, вызывавшая меня в Москву. Фролов страшно обрадовался. Он сказал, раз Большаков вызывает, значит, Бориса Николаевича оставляют в Москве. Сам Фролов через какое-то время все-таки ушел на фронт.

Когда я начала собираться домой, то поняла, что надо привезти с собой еды. Но денег не было, белье украли. А на базаре очень ценились простыни. Одну простыню можно было продать таджикам за тысячу рублей, да еще если в студийном цеху выкрасить ее в красный цвет!.. Но мне нечего было красить и нечего продавать. У меня была только одна стоящая вещь. В начале 41-го года мама, получив за какую-то работу деньги, купила мне беличью шубку. Я взяла ее с собой, но по этому дождю в ней не ходила, и она была совсем новенькая. Это единственное, что было можно продать. Но кто в Средней Азии может купить шубу, я не знаю. Тогда я попросила свою квартирную хозяйку мне помочь. Через два дня она нашла покупателя.

Вывернув шубу подкладкой наружу, чтобы ее не намочило дождем, по глине, которая была выше щиколотки, мы потащились в другой конец города. В мазаном белом домике дверь нам открыла очень румяная женщина, которая сказала, что возьмет шубку. И небрежно, как будто в руках у нее была тряпка, швырнула ее на постель. Потом она достала чемодан, набитый пачками денег, и, отсчитав из них четыре, сказала мне: «Вот четыре тысячи, больше не дам, тут тебе не Сибирь».

Я, совершенно счастливая, купила на эти деньги бараний курдючный жир, лук, чеснок, сухую вяленую дыню и четверть барана. Рахима подарила мне большую эмалированную кастрюлю, по тем временам царский подарок, и я растопила в ней бараний жир, прокипятила мясо и сделала консервы. И все это богатство повезла в Москву. Правда, там выяснилось, что беличья шуба в комиссионном магазине стоит четырнадцать тысяч. Но было это уже потом.

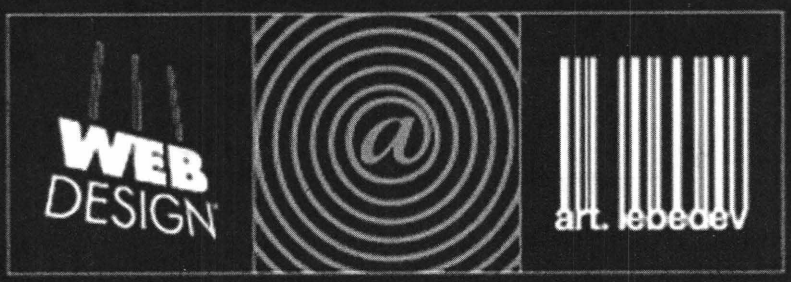
Я приехала в Москву 17 февраля — в свой день рождения. За всю мою жизнь это был самый большой и драгоценный подарок.

Когда мы проехали Чкалов, и за окном вагона изменился пейзаж, и стал мелькать настоящий русский лес, и это была зима с нормальным снегом, и это была Россия, я не плакала, нет, но словами невозможно объяснить то мое состояние.

А когда поезд приехал на Казанский вокзал, и в окно я увидела его, бледного, усталого, но, слава Богу, здорового, живого да еще в теплой шапке и в теплом шарфе, я поняла, что этот день один из самых счастливых в моей жизни.

А дома был пир.

Публикация Александра Коноплева

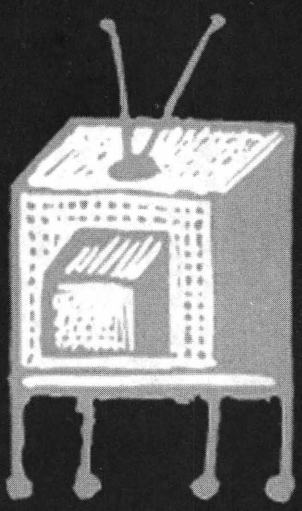


<!-- www.design.ru -->

**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
никому не удалось
делать это лучше.**



Ч Т Е Н И Е

Марсель Карне

МАРСЕЛЬ КАРНЕ

Жажда жизни

Братья Хаким предложили мне снять «Терезу Ракен». Я смутился. Фейдер уже сделал по этому роману прекрасный фильм, к тому же я был его учеником. «И все-таки подумайте», — сказали мне продюсеры.

В течение нескольких дней этот сюжет не выходил у меня из головы. И тут на меня снизошло озарение. А почему бы вместо угрызений совести — центрального мотива романа — не ввести другую тему? Пусть появится герой, ставший невольным свидетелем убийства мужа любовниками. Как он вмешается, как поступит, я еще не знал. Но одно было ясно: он мог стать пружиной драматического конфликта, которого так не хватало картине Фейдера.

Пусть только не кричат об измене первоисточнику. Будь жив Золя, он понял бы, насколько отличаются законы литературной выразительности от законов кино.

Я отправился к Хакимам и дал согласие. Мы договорились, что соавтором сценария будет Шарль Спаак, а на роль Терезы пригласим Симону Синьоре. Роль же Лорана — из-за того что это была франко-итальянская копродукция, — решили предложить Рафу Валлоне.

Шарль Спаак слыл человеком, работающим сразу над тремя сюжетами. Поэтому я добился от Хакимов разрешения уехать с ним в горы, чтобы ничто не могло отвлекать его от нашей работы. Мы поселились в отеле в нескольких километрах от Жетса.

Каждый день мы придумывали по новой сцене. Сценарий весьма отдаленно напоминал роман. Мне казалось, что я как бы распускаю шерсть, нить которой легко сматывается в большой моток. Шерстью был роман, а нитями — наш сценарий. Облегчало дело то, что роман был превосходный.

К нам подсоединился Ролан Лезафр. Зимние дни были короткими, а вечера у камина — длинными. Ролан рассказывал бесконечные военные истории — он служил на Тихом океане, в свои семнадцать лет придя в морской флот свободной Франции. Обдумывая образ свидетеля убийства Камила Ракена, мы поначалу решили сделать его заурядным шантажистом. Однако постепенно, отчасти благодаря байкам Ролана, характер этот начал обретать глубину. Как и Ролан, это должен был быть парижский гаврош, бывший моряк, не злой по натуре. В силу обстоятельств став свидетелем преступления, он решил этим воспользоваться. Не отличаясь особой моралью, он выглядел все же довольно симпатичным парнем.

«Когда понимаешь суть характера, сюжет обрастает плотью сам по себе», — говаривал Жан Оранш. Морячок стал нашим «богом из машины». Вероятно, поэтому мы закончили сценарий раньше срока.

Робер Хаким хотел, чтобы экранизация обладала взрывной силой. Ему представили именно такой сценарий. Он высоко оценил нашу работу, но зауп-

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 10, 11

рямился, когда мы предложили Ролана Лезафра на роль морячка. Ему был нужен известный актер. Я же считал, что это необязательно, две звезды у нас уже были. Ролан год посещал актерские курсы Мориса Эсканда и, по словам педагогов, вполне мог справиться с ролью.

Видя, что со мной трудно спорить, Хаким сдался, но решил сократить роль морячка. Для этого он призвал на помощь Мари Белль, которая незадолго до того купила права на экранизацию романа, мечтая сыграть главную роль. Переуступив их Хакиму, она оставила за собой право просмотреть сценарий. Своим ответом она привела продюсера в ярость, сказав: «Я не согласна с внесенными в сюжет изменениями, но не поставлю себя в смешное положение, осуждая работу Карне и Спаака, которые уже не раз доказали свое мастерство».

Тогда Хаким сообщил нам, что Симона Синьоре отказывается сниматься в картине.

— Очень жаль, — сказал я. — Придется взять другую актрису.

Вернувшийся из Америки Раймон Хаким прочитал сценарий и нашел его отличным. Не без огорчения Робер подписал контракт с Лезафром...

В Венеции «Тереза Ракен» была принята много лучше, чем я ожидал. Правда, некоторые зрители освистали фильм. Те, кто не бывал на фестивальных просмотрах на Лидо, лишили себя забавного зрелища: элегантные дамы из высшего венецианского общества, увешанные драгоценностями, в роскошных туалетах, достают из сумочек золотые или серебряные свистки и что есть мочи дуют в них, выражая неодобрение.

Симону Синьоре все нашли великолепной, однако настоящим успехом пользовался никому не известный Ролан. До последней минуты ходили слухи, что он получит приз за мужскую роль.

Жюри присудило «Терезе Ракен» «Золотого льва». Картина разделила этот приз с «Дорогой» Феллини.

Пока я шел по залу на сцену, чтобы получить приз, меня освистали все те же достопочтенные дамы, оставшиеся недовольными фильмом. Феллини шел за мной. Я уже хотел было выразить возмущение свистом и выкриками, как вдруг увидел, что Феллини приветствует зрителей поднятыми над головой руками, словно боксер после победы на ринге. Чем сильнее был свист, тем шире он улыбался. Это походило на комедию, отрепетированую заранее с точностью до четверти секунды.

Мне давно хотелось снять фильм, действие которого происходило бы в среде боксеров. Получив согласие Габена, мы с Жаком Вио принялись за сценарий.

Среди парней, каждый день приходящих на тренировку, хозяин зала отмечает особенно способного. В надежде сделать его чемпионом он вкладывает в него всю душу. Поначалу похоже, что парень сумеет-таки добиться успеха, что не удалось сделать его тренеру — Габену. Но тут появляется женщина, которая разрушает все их планы.

Главную роль мы отдали Ролану Лезафру, бывшему чемпиону по боксу на флоте.

Прочитав сценарий, Габен ворчливо заметил: «Но ведь это история Лезафра, а не моя». Я начал его уговаривать. Разве не он говорил мне, что давно вышел из подросткового возраста?

На съемках Габен был мрачен. Я спрашивал его:

— Ты сердишься?

— С чего ты взял? — отвечал он и продолжал дуться.

Однажды я снимал крупный план, на котором Жан должен был слегка повернуть голову и произнести какую-то фразу. Камеры брала его сзади.

— Не могу, — брюзжал он.

— Как это не можешь?

— Не могу и все!

Ничего не оставалось, как переставить камеру. И только тогда Габен произнес свою реплику, отвернувшись от собеседника.

Но профессионалом он был высочайшего класса, что не раз доказывал. Так, однажды он спросил меня, каким объективом я собираюсь воспользоваться.

— Восемнадцатым, — ответил я. (Короткофокусная оптика позволяла «расширить» декорацию, которую я находил несколько тесной.)

— Понятно, — заключил Габен. — Завтра на просмотре материала ты увидишь мои укороченные ноги.

И он оказался прав.

Снимая сцену пикника, я выбрал, как мне казалось, отличное место на поляне, окруженной березами в лесу Марли.

— В котором часу мы начнем? — спросил Габен.

— В девять.

— Ага... Понятно... Будете разрисовывать березняк... Подпускать дымок... Раньше одиннадцати не начнем.

Пока мы боролись с бликами, подпускали легкий дымок в качестве утреннего тумана, пробило, как и предвидел Габен, одиннадцать часов.

При таком слегка снисходительном настрое Габен решительно не хотел помогать начинающему Ролану. Он едва разговаривал с ним. Не облегчало их отношения и то, что после успеха в «Терезе Ракен» и в картине Хичкока «Поймать вора» Ролан задрал нос и, как будто пародируя Бернарда Шоу, только без лукавства последнего, заявлял: «Грустная штука — кино. Валентино умер, Джеймс Дин умер, да и я неважно себя чувствую...»

Роль он знал назубок, но уже не репетировал так тщательно, как на «Терезе...», и нередко упрямился, когда я обращал его внимание на интонации, — он, мол, не новичок. Как и Габен, Ролан тоже пытался предъявить свой характер. Так сказать, просто «габенился».

Роль жены тренера должна была играть Арлетти, а молодой героини — жена продюсера Дорфмана Аньес Делайе. Дорфман не уведомил своего компаньона Дель Дуку об этом. Жена последнего прилюдно поссорилась с супругой Дорфмана. А до съемок оставалось несколько дней. Тогда выбор пал на Мари Дэймс. На пробы не было времени.

«Тереза Ракен»

Весь успех фильма «Воздух Парижа» достался Габену и Арлетти. На фестивале в Венеции Габен получил Кубок Вольпи — приз за лучшую мужскую роль. Ролану и Мари Дэймс повезло меньше...

Я давно был завсегдатаем таких заведений, как «Флора» и «Де Маго», сиживал в «Табу», цитадели рока, в «Ле Лориенте» и особенно часто — в «Ла Юшетт».

Основную клиентуру там составляла молодежь. Проводя с ними вечер за вечером, я с ужасом открыл совершенно чудовищную вещь: молодые считали, что любовь — это пережиток прошлого или, если угодно, детская болезнь. На тех, кто оказывался ею заражен, обрушивались с убийственным сарказмом. Девушки и парни старались не влюбляться, и если на их беду (!) такое с ними все же случалось, они всячески старались побороть свое чувство, считая его уделом «старперов». Это была своеобразная форма снобизма, глупого и небезобидного, грозящего стать причиной подлинной жизненной драмы и даже катастрофы.

Я поделился со Спааком своими мыслями.

— Я хотел бы рассказать о влюбленных. Девушка и парень... Новые Ромео и Джульетта... У них есть все, чтобы стать счастливыми. Им угрожает не борьба их семейств — они сами возводят между собой стену из придуманных табу, стену, преодолеть которую им не удается.

Мы определили среду обитания четырех героев драмы, суть их взаимоотношений. Сюжет пошел легко, сам собой.

Когда бельгийская фирма «Синеталь», заказавшая нам сценарий, ознакомилась с ним, то решительно отказалась участвовать в постановке фильма: история показалась «слишком скандальной». Я предлагал сценарий многим продюсерам и всегда видел перепуганные лица. Наконец согласие дал Дорфман. Мы со Спааком уехали в Сен-Клу писать диалоги.

К сожалению, Спаак параллельно с «Обманщиками» работал над совместной франко-советской постановкой «Нормандия — Неман». В Сен-Клу приезжали Арагон, Эльза Триоле, важные деятели компартии, а также командиры советских военно-воздушных сил. «Обманщиков» Спаак отодвинул на второй план. В результате страничка диалогов, которую он второпях сочинил, меня разочаровала.

— Послушайте, Шарль, — сказал я. — Мне знакомы девушки и парни из Сен-Жермен-де-Пре. Они разговаривают совершенно иначе. Все это устарело.

— Но ведь у меня они говорят не на языке эпохи Людовика XIV, — с обидой ответил Спаак.

По моей просьбе Дорфман пригласил другого диалогиста — Жака Сигюра, чья работа в «Воздухе Парижа» ему так понравилась.

Сигюр, как это ни смешно, умел работать только в номере отеля. Он выбрал «Распай», куда я ежедневно приходил к нему.

Параллельно мы искали актеров и подбирали музыку. Все фирмы грамзаписи завалили нас своей продукцией. А как только стало известно, что я начинаю фильм с молодыми и неизвестными актерами, началось такое столпотворение, что для предварительного отбора не хватало ассистентов. К тому же я ходил по театрам, а днем просматривал еще не вышедшие на экран фильмы.

Однажды в театре «Монпарнас» на генеральной репетиции «Дневника Анны Франк» я обратил внимание на молодого актера породистой внешности. У него была маленькая роль — всего несколько реплик в короткой сцене. После спектакля я пригласил его на пробы. Горячности, с которой он принял это предложение, я не ожидал. Оказывается, его отец, страсбургский генерал, настаивал на возвращении сына домой. Единственным достойным предлогом остаться в Париже и продолжать заниматься любимым делом было бы утверждение начинающего актера на роль в фильме. Молодого человека звали Жак Шаррье.

На роль одного из героев, Алена, претендовали два актера, оба очень способные, хотя и разные в человеческом плане. Один был более интеллектуален, что мне весьма нравилось, второй, выпускник консерватории, казался слишком развязным для роли философствующего молодого человека. Это были Лоран

Терзиефф и Жан-Поль Бельмондо. Я выбрал первого. Бельмондо был разочарован. Как и многие его товарищи, в те годы он очень нуждался, и поэтому я предложил ему роль менее яркую, но зато лучше оплачиваемую (из-за количества съемочных дней). И все же он очень обиделся на меня. Однажды, когда я сделал замечание участникам массовки, которые явно витали в облаках, я услышал, как он сказал одной из девушек: «Не обращай внимания. Плевать на то, что говорит этот старпер». Были ли они знакомы давно или только познакомились на моей картине, я не знаю, но эта девушка из массовки станет женой Бельмондо и родит ему двоих детей.

В те времена меня часто называли «старпером». Молодежь, занятая в массовке, поначалу тоже принимала меня за «тень прошлого». Но постепенно это отношение менялось, поскольку они видели, что я знаю свое дело, что искренне хочу понять их жизнь. Они как бы приняли меня в свою компанию...

Премьера «Обманщиков» состоялась в знакомом мне кинотеатре «Мариньян». Партер заняли высокопоставленные чиновники, на галерке разместилась молодежь. Когда фильм закончился, сверху раздались бурные аплодисменты, внизу же царило молчание. Не без труда, но я все же добился, чтобы через громкоговорители в фойе кинотеатра дали музыку из фильма. Молодежь начала танцевать рок-н-ролл, постепенно перемещаясь на улицу. Когда я вышел, парни подхватили меня и понесли на руках...

В мемуарах, написанных им в тридцатилетнем возрасте, Бельмондо признавался, что критика «разнесла его в клочья» за роль в «Обманщиках» и была права, ибо он «играл, как свинья». Это неправда. Что касается прессы, то она его просто не заметила. Зато многие зрители обратили на него внимание, и среди них был некий Жан-Люк Годар. Продолжение известно.

Был среди актеров еще один, который не испытывал ко мне никакой нежности, — Ален Делон. Однажды во время дождя я укрылся под тентом какого-то магазина на Елисейских полях. Вскоре здесь же оказался и Делон. Мы обменялись банальностями, и вдруг он резко сказал:

«Воздух Парижа»

— Знаете, господин Карне, я никогда не прощу вам, что вы не взяли меня в «Обманщиков».

— На какую же роль, Ален? — спросил я с удивлением.

— То есть как это на какую? — удивился он в свою очередь. — На ту, которую вы отдали Шаррье!

Я так и замер с раскрытым ртом. К тому же я не видел Делона среди претендентов. Да и как мне было объяснить ему, что при всем таланте ему вряд ли удалось бы сыграть роль сынка крупных буржуа.

Спустя какое-то время мой агент, не знавшая об этом разговоре, обратилась к Жоржу Бому, агенту Делона, с предложением, чтобы его клиент снялся в моем новом фильме. И получила уклончивый ответ. Перезвонив через несколько дней, она услышала: «Господин Делон снимается только у режиссеров своего поколения». Не очень умно, по-моему.

Я вспомнил, как впервые встретился с Делоном; это было в кафе «Флора», где он кого-то ждал. Он тогда только что демобилизовался из флота и часто бывал в Сен-Жермен-де-Пре. Когда нас познакомили, я довольно глупо выпалил:

— Знаете, вы очень похожи на Джеймса Дина.

— Мне это уже говорили, — сухо ответил он.

С той нашей случайной встречи на Елисейских полях мы больше не общались.

В процессе поисков сюжета для нового фильма, я услышал от братьев Хаким о возможности экранизации «Дамы с камелиями». Я вспомнил прекрасную картину с Гретой Гарбо, сделанную Джорджем Кьюкором, и решил, что мысль недурна.

Перечитав роман, я увидел, что он строится на флэшбэках. Начиналось повествование на кладбище Монмартра, где похоронили Маргариту Готье. Мне показалось, что есть шанс снять фильм, отличный от американского. В контракте с продюсерами было оговорено, что экранизация, как и сам роман, тоже будет представлять собой серию флэшбэков.

— Замечательно! Мы используем музыку Верди, — заключил Раймон Хаким.

Я не стал спорить, у нас было полно времени, чтобы все как следует обдумать.

Я снова пригласил Жака Сигюра, написавшего великолепные диалоги в «Обманщиках». Единственное, в чем я мог его упрекнуть, так это в мизантропии. С тех пор как умер Жерар Филип, с которым они очень дружили, он ненавидел весь или почти весь мир. Но в работе мы с ним ладили, и это было главное.

Постепенно, впрочем, мы стали ощущать какое-то неудовлетворение. И однажды во время обеда нам обоим пришла в голову одна и та же мысль: необходимо перенести действие фильма в наши дни. В течение нескольких часов мы сочинили историю. Разумеется, нравы со времен Дюма сильно изменились. В наши дни женщина, которая живет на содержании нескольких любовников, не вызывает былого презрения. Напротив, ею восхищаются.

Мы решили поместить действие в кинематографическую среду и сделать нашу героиню старлеткой, которая внезапно становится очень популярной, хотя для достижения этой цели ей приходится прибегнуть к весьма сомнительным, с точки зрения морали, средствам. Поскольку туберкулез не слишком фотогеничная болезнь, мы «наградили» ее лейкемией. Жоржа Дюваля мы сделали послом по особым поручениям — эту должность он получил в наследство от отца. Мы решили, что только в дипломатической среде еще живы традиции.

Во время работы мы здорово забавлялись. У каждого персонажа мог быть реальный прототип — тут Роже Вадим или Жан-Люк Годар, а там продюсер, известный своими замашками и словечками... Появился журналист, которого Арман — Шаррье заставлял съесть статью о его любовнице. Корыстную подругу Маргариты мы превратили в ее агентшу. Один из эпизодов мы собирались снимать во время Каннского фестиваля, чтобы показать его своеобразную «фауну».

Слегка озадаченные — «Что скажут коллеги?» — братья Хаким дали согласие. Они рассчитывали заполучить на главную роль Клаудиу Кардинале. Однако переговоры по этому поводу ни к чему не привели. Тогда братья Хаким назвали Жанну Моро, которая была у них на контракте. Моро в роли старлетки — эта идея показалась мне нелепостью. Да и сама актриса быстро поняла, что роль не для нее, и настаивала на возвращении к сюжету романа, с чем я решительно не соглашался. Контракт позволял мне выйти из игры: в нем говорилось, что актеры выбираются по обоюдному согласию продюсеров и режиссера.

Спустя некоторое время я убедил Дэррила Занука выкупить сценарий у Хакимов, а на роль Маргариты позвать Ирину Демик.

Не вдаваясь в детали будущего фильма, Занук требовал, чтобы каждый вечер я обедал с ним и Демик в одном из ресторанов в квартале дю Маре. Хозяева этого заведения, ставшего местом встреч для всех миллиардеров с Парк-авеню, развлекавшихся в Париже, сохранили обстановку типичного парижского бистро. Впрочем, икру тут ели ложками, а паштет из гусиной печени подавался в супницах.

Часто случалось, что расставались мы в два часа ночи. Независимо от чего бы то ни было первым делом мы отвозили Ирину Демик на авеню Поль Думерг, где она жила, а затем останавливались перед отелем «Георг V», где Занук снял апартаменты на год. Только после этого, сделав большой круг, машина отвозила меня домой. А утром Занук ждал меня у себя — в пижаме и халате, с неизменной огромной сигарой в зубах. Мы садились за стол и обсуждали сценарий. Успевал ли он позавтракать до нашей встречи?

Занук властно вычеркивал какое-нибудь слово или даже фразу, которые ему не нравились, и играл роль человека, все знающего, все понимающего и полностью владеющего ситуацией. Он напоминал мне классного надзирателя, считающего, что отвечает за судьбу всего мира. Некоторое время я давал ему тешиться мыслью, что прислушиваюсь к его замечаниям. Но наступил момент,

«Обманщики»

когда Занук начал нервничать. Это было заметно по тому, как он курил сигару: затяжки стали более короткими, а дым менее плотным. Я предчувствовал бурю, и она разразилась. Как-то утром Занук начал яростно вычеркивать страницу за страницей: сценарий якобы не отражал «парижский дух», каким он виделся продюсеру из кабинета на Пятой авеню.

В нашем контракте был пункт, предусматривающий его расторжение. Я сыграл на нем, и, должен признать, Занук не без чувства облегчения выплатил мне полагающуюся неустойку.

С Мишелем Арданом я был знаком еще в те годы, когда жил на улице Коленкур. В этой части Монмартра, как в деревне, все знали друг друга.

Ардан был тогда актером и готов был сыграть любую роль. Часто его можно было видеть в гангстерских фильмах, хотя его добродушная внешность для них не годилась. Не помню, сколько раз он просил меня дать ему хоть маленькую роль. Но ничего не получалось. И вовсе не потому, что он был лишен таланта, просто у меня для него не было подходящей роли.

Вероятно, устав влачить жалкое существование, он решил стать продюсером, сделал ряд фильмов, коммерческие достоинства которых были очевидны.

Вспоминая времена, когда он тщетно стучался в мою дверь, я говорил себе с улыбкой: «Ну, этот человек меня никогда не позовет». Я ошибался.

Через моего агента Ардан выразил желание встретиться со мной. Я не поверил своим ушам. Подобно королю Франции, забывшему о тех оскорблениях, что были нанесены ему, когда он был герцогом Орлеанским, продюсер позволил себе забыть об отказах, которые получал, будучи актером. Я был тронут и сказал ему об этом прямо. Хотя Ардан и высказал удовлетворение по этому поводу, он не собирался избавить меня от какого бы то ни было контроля. Надлежало придерживаться сметы, а для начала необходимо было найти сюжет, позволяющий пригласить звезду.

Уже несколько лет я мечтал экранизировать книгу «Убийцы именем закона»[1] Жана Лаборда, хроникера газеты «Орор». Это была подлинная история человека, скончавшегося после побоев в комиссариате полиции. Принципиальный следователь вызвал в суд виновников этой смерти — двух полицейских и самого комиссара. Но присяжные оправдали всех троих.

Ардан дал согласие, но при условии, что я найду звезду на роль следователя. Я уже составил список актеров, как вдруг внезапно подумал о Жаке Бреле. Я познакомился с ним, когда после мюзикла «Человек из Ламанчи» зашел к нему в гримуборную и мы долго разговаривали. Он признался, что с детства мечтал сняться у меня, и добавил, что это и сейчас не поздно, лишь бы только это не была роль гангстера или полицейского.

Согласится ли теперь Брель на роль следователя? Он взял почитать сценарий.

Мишель Ардан пожелал, чтобы фотопробы и пробы грима были сделаны в его имении в Энгиене, где он жил со всем семейством. Это стало уже традицией. Участники проб приглашались затем за стол. Жена Ардана с любопытством наблюдала, как мы переставляем мебель, возим по ковру камеру или цепляем прожектор за край буфета. Гримерной служила спальня супругов.

Атмосфера в группе складывалась наилучшим образом. Мы отправились снимать натуру в Экс-ан-Прованс. Я был знаком с тогдашним министром юстиции Рене Плевеном. Он разрешил нам снимать в помещении Дворца правосудия в Эксе. Один из эпизодов предстояло снять перед литературным факультетом со студентами, раздающими листовки с призывом к демонстрации против полицейских убийц. Многие студенты согласились участвовать в массовке. Но когда я пришел на съемки, то увидел плакат со словами: «Карне, твоя массовка бастует!»

Ардан решил поговорить с молодежью. Подойдя к одной из групп, он с добродушным видом произнес:

---

[1] В советском прокате фильм, снятый Марселем Карне, шел под названием «Преступление во имя порядка»

— Послушайте, дети мои, не мешайте нам работать. Я и сам пролетарий. В пятнадцать лет я был учеником кондитера.

— Как Дюкло! — под общий хохот бросил один из ребят.

— Сколько ты платишь Брелю и Карне? — спросил другой.

— Они получат процент со сборов, — счел нужным солгать Ардан.

Именно этого и не следовало произносить. С момента прихода к власти де Голль убаюкивал рабочих словами об «участии» в доходах — обещаниями, с годами доказавшими свою полную несостоятельность. Я испугался, что Ардана изобьют. Шум нарастал. Больше всего я опасался за технику, расставленную на тротуаре. Поняв, что его не слушают, Ардан с мрачным видом вернулся к нам. Мне казалось, что он вот-вот расплачется.

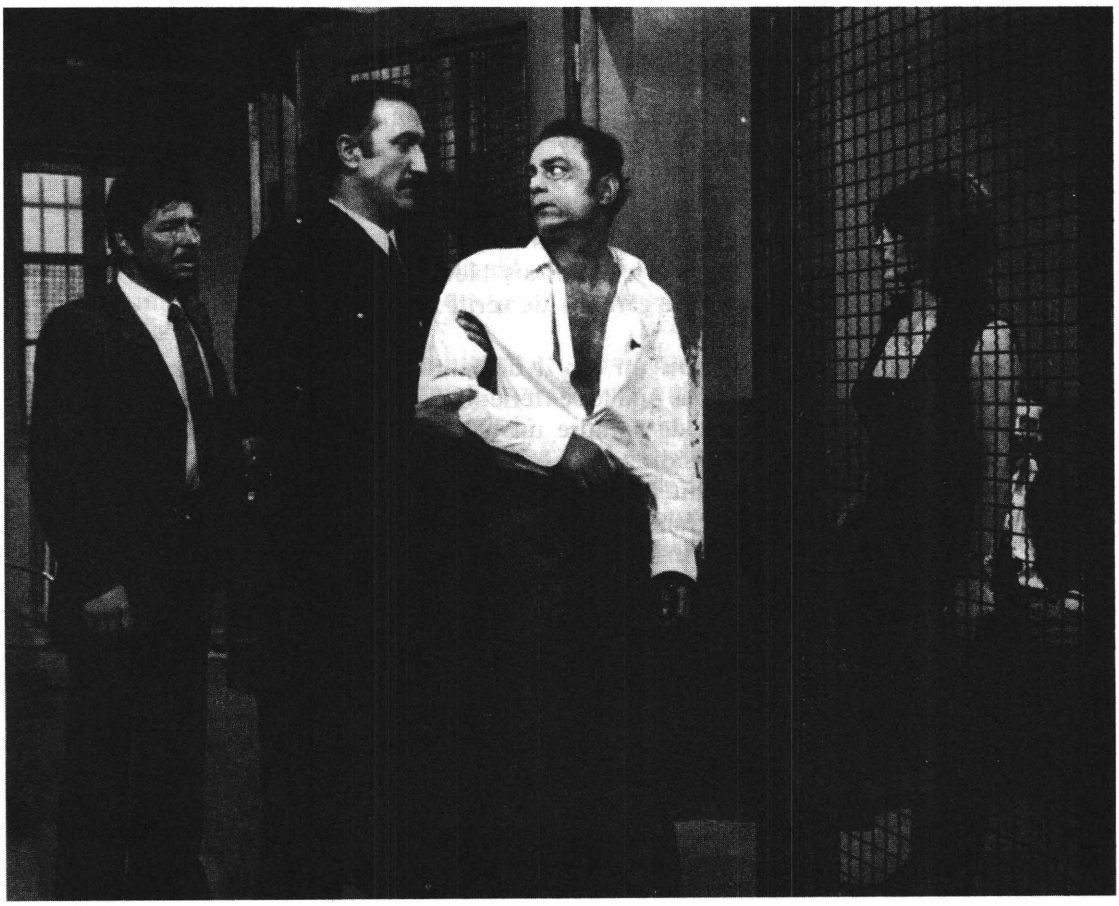
— Ну что это такое? — чуть не стонал он. — Мы делаем для них фильм, который рискует быть запрещенным, а они нам мешают.

Когда не шла речь о деньгах, Ардан был очень сентиментален. Так и теперь — он был безутешен, что не сумел побрататься со студентами-леваками.

Каждый вечер Ардан отправлялся в какое-нибудь кафе, угощал его молодых завсегдатаев вином и рассказывал им о нашем фильме. Это в конце концов позволило нам собрать человек триста.

Я просил студентов выкрикивать только то, что было написано в сценарии, хотя не испытывал никаких иллюзий. И действительно, на съемках мы услышали стройный хор: «Франко на виселицу! Марселена на виселицу!..» Ребята относились к съемкам как к забаве. Я, правда, боялся, что они могут зайти слишком далеко. Но разрешил им орать, что хотят, и даже подбадривал, ощущая азарт молодости. При озвучании я превращу «Франко — убийца!» в «Комиссар — убийца!», и все будет в порядке...

Из экономии Ардан сокращал съемочную группу. Сначала исчез ассистент оператора, потом помощник режиссера, реквизитор и даже художник, хотя



«Убийцы именем закона»

предстояло возвести еще две-три декорации. Я полагал, что все объясняется отсутствием денег. Но пришедший повидать Бреля Молинаро[2] сказал, что так Ардан поступает всегда.

Выходя из положения, я сам помогал рабочим монтировать декорацию, которую мы вынуждены были обставить чем придется. На мои деньги ассистент покупал горшки с цветами или краску. Как ни смешно, но Ардан решил, что я над ним издеваюсь, и перестал со мной разговаривать.

Еще в начале нашей работы Брель предупредил меня, что не ходит на просмотр снятого материала. «Ненавижу свою рожу на экране», — объяснил он. Каково же было мое удивление, когда он впервые появился в просмотровом зале, а потом аккуратно приходил смотреть подмонтированный материал и интересовался, отчего я вырезал тот или другой план. Я перестал удивляться, когда узнал, что Брель собирается дебютировать в режиссуре. Должен признать, мое самолюбие на какое-то время было уязвлено. Но я понял все-таки, что, как ни посмотри, Брель отдавал мне дань уважения.

Это был интересный человек, страшно боявшийся одиночества. Во время съемок он настаивал, чтобы я каждый вечер ужинал с ним. Мы часами просиживали за рюмкой, говорили, разумеется, о кино и о многом другом. Я обратил внимание на то, что любой разговор Брель сводил к интересующему его сюжету — к женщинам. Он как-то злобно ненавидел их. Ни от одного мужчины я не слышал столько дурного о женщине. В его словах не было презрения или брезгливости, присущих — впрочем, не всем — гомосексуалистам. Но в них чувствовалась боль, скрывавшая какую-то сердечную драму. Помнится, в Эксе мне говорили, что он унижал проституток. Я догадывался, что он страдает по вине горячо любимой женщины. Возможно, она играла его чувством. Эта рана так никогда и не зарубцевалась. Достаточно послушать его песню «Не оставляй меня», чтобы в этом убедиться...

Закончив работу над картиной, я устроил неофициальный просмотр для близких. Когда экран погас, раздался чей-то возглас, перекрывающий аплодисменты. Позднее я узнал, что это Даниель Герен, писатель и эссеист, таким образом выражал протест против возможных купюр со стороны цензуры. А спустя час он отправил тогдашнему министру культуры Жаку Дюамелю угрожающую телеграмму: «Если вырежут хоть одно слово в прекрасном фильме Карне, мы все, молодые и старые, выйдем на демонстрацию. С дружеским приветом Даниель Герен».

Лично я не опасался полного запрета фильма. Но «Убийцы...» испытали на себе другой и не менее губительный вид цензуры — замалчивание в средствах массовой информации. Те же из статей, что все-таки появились, были, скорее, кислыми.

Кроме того, мне стало известно, что повсюду владельцев стареньких кинотеатров, которые целиком зависели от комиссаров полиции, приглашали в участки и говорили, что, мол, их заведения не отвечают требованиям техники безопасности и будут закрыты, если в ближайшее время не будет сделан ремонт. Затем как бы мимоходом чиновник интересовался репертуаром ближайшего месяца и, если «Убийцы...» в нем значились, говорил хозяину кинотеатра: «Так вот что вы показываете!.. — И после паузы: — Этот фильм не нравится в Министерстве внутренних дел...» Через несколько дней прокатчик получал письмо, сообщающее, что хозяин кинотеатра отказывается от проката фильма. Впрочем, когда фильм получил приглашение на Московский кинофестиваль, продюсеру посоветовали на просьбу русских ответить положительно. Я сам не поехал в Москву. Но директор Национального киноцентра рассказывал мне, что фильм был прекрасно принят и получил приз зрителей. Об этом наша пресса не напечатала ни слова.

Поехал же я в Венецию, где картина демонстрировалась во внеконкурсной программе. Я был награжден почетным призом «За вклад в развитие киноискусства». Это самая высокая из всех международных наград, и я был преисполнен гордости и смущения. Кроме меня этот приз получили Джон Форд и Ингмар Бергман. Поздравившему меня Пьеру-Луиджи Ронди, директору фестиваля, я сказал, что оказался в хорошей компании. Он мило ответил: «И они тоже».

[2] Эдуар Молинаро снимет Жака Бреля в своем фильме «Зануда» (1973)

Торжественное вручение наград во время пышной церемонии, на которые итальянцы такие мастера, состоялось при свете факелов в вечер закрытия фестиваля во Дворце дожей. После вручения обычных призов раздались торжественные фанфары, и по лестнице спустились пажи в одеждах эпохи Возрождения. Последние трое несли на подушечках три раскрытые шкатулки с позолоченными табличками и замерли перед подиумом, на котором стоял я один: Бергман был занят на съемке, а парализованный Джон Форд сидел в своей коляске в первом ряду. Награду Бергмана принял посол Швеции. Затем настала моя очередь. Вместе с табличкой я получил папирус, в котором отмечалось уважение со стороны подписавших его Феллини, Висконти, Пазолини, Де Сики, Дзеффирелли, Де Сантиса и других.

После этого назвали Джона Форда. В третий раз загремели аплодисменты. Но Форд не мог подняться с места. Тогда, презрев протокол, я сбежал с подиума, бросился к нему, расцеловал его и уже больше не вернулся на свое место. Счастливый, я провел вечер рядом с Фордом.

Вернувшись в свой номер, я испытал чувство печали и ярости. Почему же получается так, что честь мне оказывают итальянцы? Почему у себя на родине я встречаю лишь нападки, холод, сарказм и даже презрение со стороны тех, кто оценивает искусство, которому я отдал всю жизнь? Мне казалось, что сам факт, что французу оказывают те же почести, что и Джону Форду и Ингмару Бергману, независимо от того, восхищаются им или терпеть не могут, должен был бы льстить национальной гордости французов. Увы, я ошибся еще раз. Не считая трех строчек в «Монде», больше во французской прессе не было ни слова о том, что в тот вечер произошло в Венеции...

Однажды утром раздался телефонный звонок. Меня ждал сюрприз.

— Говорит Филипп Созе, глава канцелярии президента Республики.

— Очень приятно, — глупо ответил я.

— Президент посмотрел вчера по телевидению ваш фильм «День начинается» и хочет пригласить вас на обед в Елисейский дворец.

«Чудесный визит»

Во время последовавшей затем встречи Созе сообщил, что президент просит меня лично пригласить кого-то из снимавшихся у меня актеров.

Если Мишель Морган, Барро, Бернар Блие, Франсуа Перье и Ролан Лезафр сразу ответили утвердительно, то с другими было иначе. Я не сомневался в ответе Габена, но тот только попросил отсрочить встречу на один день, на что Созе без труда дал согласие. Два категорических отказа последовали от Симоны Синьоре и Арлетти. Я опасался, что в последнюю минуту подведет и Мишель Симон. Накануне торжественного обеда я позвонил ему, чтобы прощупать почву, и служанка сообщила мне, что «месье и мадам приготовили туалеты к завтрашней церемонии». При слове «мадам» я так и вскочил. Связавшись с Симоном поздно ночью, я напомнил ему, что приглашены только сами актеры. К моему удивлению, он реагировал спокойно: «Ладно, приду один».

Мишель Морган сидела справа от президента. Анни Жирардо слева. Меня посадили справа от госпожи Жискар д'Эстен. Не без трепета я увидел, что Мишеля Симона усадили между женой и дочерью президента. А ведь от Мишеля можно ожидать любой непристойности.

Сначала за столом чувствовалась неловкость. Я и сам не знал, о чем говорить с первой дамой Франции. Но постепенно беседа оживилась. Мы говорили о кино и о театре. Барро, Блие и Перье предпочли говорить о театре, о налогах, субсидиях. Наш же хозяин все время возвращался к кино. Кто-то задал ему традиционный вопрос, какой фильм он взял бы на необитаемый остров. Ответ последовал немедленно. Прошу прощения, но были названы «Дети райка».

По-настоящему серьезный разговор завязался в соседнем зале, куда подали кофе. Отведя меня в сторону, президент спросил, почему во французском кино уже нет таких значительных фильмов, как прежде... Неужели молодым режиссерам недостает таланта? Я ответил, что... не могу ответить. Вероятно, им не дают необходимых средств. И добавил, что не знаю, есть ли у них честолюбие, важное для того, чтобы рассказать о чем-то серьезном и тем самым бросить вызов публике. Пьер Бийар из «Журналь дю Диманш» очень коротко определил нынешнее французское кино: «Прежде оно было торжественной мессой, а теперь в одиночку предается порокам». Президент спросил, почему все артисты «левые». На это ответить было проще: слово «левый» отождествляется со словом «свобода»...

В одной из групп заговорили о порнокино. Бернар Блие выступил в защиту «Вальсирующих», поставленных его сыном Бертраном Блие. Другие были сдержанны. Президент же сказал, что пока он остается в Елисейском дворце, он не запретит ни одного фильма, чтобы семилетний срок его правления не оказался замаран покушением на нечто подобное бодлеровским «Цветам зла» или флоберовской «Мадам Бовари»...

Едва президент удалился, Симон, догадывавшийся о моих опасениях, спросил: «Ну как? Я хорошо себя вел? Я ведь и рта не раскрыл...» А уже на улице, где нас поджидала толпа журналистов с микрофонами и камерами, он поставил финальную точку, сказав своим тоненьким голоском: «Хорошенькое это местечко! К тому же в центре...»

В такси мы уехали вместе. Симон взял с меня слово, что я навещу его в Нуази-ле-Гран. Ему хотелось познакомить меня с подругой, «дивной девушкой» потрясающего таланта. Жаль, что президент ее не пригласил...

Больше мы не виделись. Через несколько дней он умер. «Канар аншене» не приминула заметить, что его отравили в Елисейском дворце.

Когда я звонил Габену по поводу приглашения на тот обед, он проворчал: «Старые фильмы — это хорошо. Почему бы нам не сделать новый?» В последнюю минуту от приглашения он отказался. В тот день ему предстояла запись его песенки «Я знаю» на английском языке, уже была заказана студия. Газеты же утверждали, что он не явился на обед в знак протеста против высоких налогов.

Я обратился в «Журналь дю Диманш» с намерением рассказать, как было на самом деле. Тщетно. Тогда я позвонил в АФП. Та же реакция. Только в воскресной программе Мишеля Дрюккера я сумел рассказать об истинных причинах отсутствия Габена в Елисейском дворце.

Габен смотрел эту передачу и позвонил мне. Он не поблагодарил меня. Слова «спасибо» не было в его словаре. Но по его интонациям я понял, что он тронут.

Пора заканчивать.

Я хотел показать, что каждый фильм — это результат борьбы. Постоянной. Ежечасной. Против всех — продюсеров и технического персонала, прокатчиков и хозяев кинотеатров. И подчас, увы, против актеров, которых ты сам и выбрал.

Кино — это долгий путь по песчаной и неуютной, как говорится в одной песне, дороге, в конце которой далеко не всегда ожидает победа. И все равно! Начинаешь все снова, несмотря на чье-то непонимание, скупость, враждебность и неизменную подозрительность. Борешься с ощущением одиночества, которое подчас толкает на неоправданные вспышки гнева.

Когда-то Фейдер говорил мне:

— Увидишь... Когда приступишь к картине, почувствуешь страшное одиночество... Ты будешь думать о своем фильме и днем, и ночью. И будет казаться, что все вокруг заняты только своими незначительными делами.

Сколько раз я вспоминал эти слова? Сколько раз ощущал себя Сизифом?

Не важно. Нужно продолжать взбираться наверх, даже если знаешь, что камень снова упадет и все придется начинать сначала.

Значение имеет — и навсегда остается, подобно отметине, — лишь поруганная дружба и преданная большая любовь. Все остальное — рутина, будни.

И пусть это у кого-то вызывает ярость, но я собираюсь продолжать работать, пока есть силы и пока у меня будет такая возможность.

Да! Совсем забыл...

Недавно один друг открыл мне то, чего я до сих пор не замечал. Анаграммой моей фамилии является слово ЭКРАН[3].

Перевод с французского и примечания
Александра Брагинского

[3] Ср Carné — écran *(фр.)*

Гласнет
Предъявителю этого объявления
скидка 20%
искусство Интернет
высокая скорость свободные линии приемлемые цены
Газетный пер., д.9, стр. 2, офис 4 тел. (095) 785-1100 факс (095) 785-1096 www.glasnet.ru info@glasnet.ru

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1998 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Мифы, которые мы выбираем 6

Доценко Виктор: «Я стараюсь писать, чтобы было интересно всем» *(Интервью ведет Н Сиривля)*

Латынина Алла — Латынина Юлия. Поиски жанра *(Интервью ведет Н Сиривля)*

Маринина Александра: «Я оптимистка» *(Интервью ведет Н Сиривля)*

Плахова Елена. Женщина, которая гуляет сама по себе

Сиривля Н. Мир, принадлежащий мужчинам

О пользе косноязычия. В «круглом столе», посвященном кинодебютам 1998 года, участвуют **Александр Бачан, Александр Баширов, Алла Гербер, Денис Горелов, Юрий Грымов, Евгений Иванов, Лев Карахан, Владимир Падунов, Максим Пежемский, Лариса Садилова, Елена Стишова, Борис Фрумин, Владимир Хотиненко, Игорь Черневич, Александр Черных, Вячеслав Шмыров** 11

Последний чемпионат века. На вопросы анкеты «ИК» о чемпионате мира по футболу 1998 года отвечают **Лев Аннинский, Юрий Богомолов, Петр Вайль, Эдуард Володарский, Борис Зингерман, Андрей Зорин, Павел Лунгин, Юрий Норштейн, Лев Рубинштейн, Александр Тимофеевский** 12

«Ретро втроем» — современная версия «Третьей «Мещанской» . .. 3

Маковецкий Сергей: «Пересматривание — не творческий процесс»

Тодоровский Петр: «Я понимал, что надо делать свое кино» *(Беседу ведет Елена Стишова)*

«Третья Мещанская»: отклики прессы. *(Публикация Р Янгирова)*

Яковлева Елена: «Любовный треугольник существует всегда и везде»

Сиривля Н. Кризис среднего возраста 7

Соловьев Сергей. «Странный Тургенев» 10

Липков А. Метафизика любви Размышления на полях 10

Съезд проигравших, или Наука побеждать. III съезд кинематографистов России стенограмма выступлений **Виктора Мережко, Никиты Михалкова, Сергея Соловьева, Владимира Хотиненко, Марлена Хуциева;** комментарий **Елены Стишовой** 4

Телепрактики о телекритике. На вопросы анкеты «ИК» отвечают руководители телекомпаний и ведущие популярных программ **Андрей Быстрицкий, Александр Герасимов, Иван Демидов, Сергей Доренко, Анатолий Малкин, Ксения Пономарева, Андрей Разбаш, Николай Сванидзе, Гадильбек Шалахметов, Михаил Швыдкой** . 5

Ум и власть, сила и мудрость... IV (Внеочередной) съезд кинематографистов России· стенограмма выступлений **Вадима Абдрашитова, Николая Бурляева, Эдуарда Володарского, Леонида Гуревича, Игоря Масленникова, Армена Медведева, Владимира Меньшова, Никиты Михалкова, Геннадия Полоки, Павла Финна;** постскриптум **Даниила Дондурея, Льва Карахана, Елены Стишовой** . 8

Харрис Ричард: «Никакие деньги в мире не купят мою честь» *(Беседу ведет и комментирует Евгений Цымбал)* 2

Чеховские рассказы на ТВ-6 1

Демидов Иван: «Делайте, как я, и все будет о к » *(Интервью ведет Виктор Матизен)*

Разбаш Андрей: «Мы хотели нарастить культурный слой» *(Интервью ведет Виктор Матизен)*

Филимонова Анна. Шестой канал открыл для себя Чехова

И М Е Н А

АЛЕКСЕЙ АЙГИ . 12

Айги Алексей: «Живое музицирование ничем заменить невозможно» *(Беседу ведет Сергей Анашкин)*

Ухов Дмитрий. Алексей Айги· ближайшее будущее

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ . .. 3

Александров Григорий. Описание встречи с Чарли Чаплином

Потехин К. Игрок на чужом поле

Сааков Юрий. Компромат на Кнейшица

Туровская М. «Волга-Волга» и ее время

ДМИТРИЙ АСТРАХАН 10

Марголит Евгений. Снова об Астрахане и пока только о нем

АЛЕКСАНДР БАШИРОВ 11

Маслова Л. Александр Б , сидящий на трубе

САМЮЭЛ БЕККЕТ . 6

Эсслин Мартин. Поэзия движущихся образов

РОЛАН БЫКОВ 5

Быков Ролан. «Великий и ужасный» на Чистых прудах *(Интервью ведет и комментирует Виктор Матизен)*

ЖАН-МИШЕЛЬ ЖАРР . 2

Щепилов Сергей. Идеальный тапер конца XX века

ДЖОН КАССАВЕТЕС . 4

Трофименков Михаил. Джон Кассаветес американец, заблудившийся в Америке

ЮРИЙ КЛИМОВ . 6

Горностаева О. Свой среди своих

АЛЛА КЛЮКА 8

Клюка Алла. Легкий характер *(Беседу ведет Эльга Лындина)*

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ 1

Белопольская Виктория. Рожденные 19 июля

Косаковский Виктор. « .И чем случайней, тем вернее »

РЕНАТА ЛИТВИНОВА 4
Москвина Татьяна. Femina sapiens
МАЙКЛ НАЙМАН 11
Найман Майкл: «Я не скрываю, что краду» *(Беседу ведет Дмитрий Ухов)*
Ухов Дмитрий. Музыка о музыке
ИВАН ОХЛОБЫСТИН . . . 8
Охлобыстин Иван: «Я, слава Богу, счастлив» *(Беседу ведет Наталья Ртищева.)*
ВЛАДИМИР ПЕТКЕВИЧ 5
Дроздова Марина. Ангел как идеальная форма
НАТАЛИ ПОРТМАН *3*
Кузнецов Сергей. Судьба девочки в Голливуде
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ 11
Сельянов Сергей: «Я всегда был продюсером» *(Интервью ведет Н Сиривля)*
МАРТИН СКОРСЕЗЕ . 7
Александровский Леонид. Магическая формула Мартина Скорсезе
Скорсезе Мартин: «Куда идет кино?»
ЛАРС ФОН ТРИЕР 12
Блюменфельд Самюэль. Ларс фон Триер, главный идиот
«Догма 95»
Триер Ларс фон. Крест и стиль *(Беседу ведет Серж Кагански.)*
Триер Ларс фон — Кнудсен Петер Эвиг. Назад к утраченному простодушию
АБЕЛЬ ФЕРРАРА 1
Трофименков М. Истина $ 100 за грамм
ФРИДРИК ТОР ФРИДРИКССОН . 1
Кузнецов Сергей — Левашов Владимир. Диалог под деревом гинко

К О М М Е Н Т А Р И И

Глазычев Вячеслав. Письмо первое 1
Глазычев Вячеслав. Письмо второе 2
Глазычев Вячеслав. Письмо третье .. 3
Глазычев Вячеслав. Письмо четвертое 4
Глазычев Вячеслав. Письмо пятое 5
Глазычев Вячеслав. Письмо шестое 6
Золотусский Игорь. Метаморфозы русской души . . . 8
Золотусский Игорь. На лестнице у Раскольникова . 11
Золотусский Игорь. Передел в Переделкино 7
Золотусский Игорь. Роль диссидента в истории 12
Золотусский Игорь. Этюд о Гамлете . 10
Парамонов Борис. Возвращение Лисистраты 2
Парамонов Борис. Домострой .. 5
Парамонов Борис. Встреча в Раю . 3
Парамонов Борис. К вопросу о Золушках 1
Парамонов Борис. На мягкой подстилке 4
Парамонов Борис. Фаринелли или Карло Боски? . .. 6
Рыклин Михаил. Немая граница . 3
Рыклин Михаил. Объект охраны . . . 2
Рыклин Михаил. Просветление препарата 5
Рыклин Михаил. «Черная книга» полвека спустя . . 4
Рыклин Михаил. Gefahrdungsgebiet Москва в Пруссии . . . 1
Рязанцева Н. Как карта ляжет 10
Рязанцева Н. Плоды покаяния 11
Рязанцева Н. Школа невозможного . 12
Рязанцева Наталия. Американец Парамонов и «низкие истины» 8
Рязанцева Наталия. Размышления в «зале ожидания» 7
Царев Вадим Ю. Глобализм, культуризм и культ-туризм . . . 7
Царев Вадим Ю. Легенда о великом Растиньяке 12
Царев Вадим Ю. Любовь к *повапленным* гробам 11
Царев Вадим Ю. Старый спор, старинный спорт . . 10
Царев Вадим Ю. Экуменичество, еретичество и электричество 8

О П Ы Т

Козырев М. Радиостудия в телевизионном эфире. *(Интервью ведет Елена Кутловская)* 10
Люмет Сидни. Как делается кино .. 10 — 11
Тест-сеансы: искусство и рынок . . . 12
Голутва Александр. Госкино не подарок, но без него еще хуже *(Беседу ведет В Матизен)*
Дрейфюс Луи. Враг общества номер один
Фаррелл Джо: «Полемический сюжет может кого-то ранить»
Фуриков Лев. Кинорежиссура как вид самоубийства *(Беседу ведет В Матизен)*

П У Б Л И К А Ц И И

Агамбен Джорджо. Станцы Слово и фантазм в культуре Запада 11
Дубин Борис. Джорджо Агамбен, или Экономика воображаемого . 11
Артемьев Эдуард. Русский композитор в Голливуде *(Беседу ведет Аркадий Петров)* 1
Баскаков В. Энергия правды . . . 5
Брик Лиля. Любовь и долг *(Публикация Валерия Босенко)* . 10
Годар-критик. *(Публикация Александра Брагинского)* 1
Годар Жан-Люк: «Я не изменился». *(Интервью ведет Ален Бергала)*
Годар Жан-Люк. Главенство сюжета Только о кино Веские доказательства Прыжок в пустоту Бергманорама Борис Барнет
Жижек Славой. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия 1 — 2
Рыклин Михаил. Слово о невозможном Феномен Славоя Жижека . 1
Коноплева Анна. Б Н (Борис Николаевич) *(Публикация Александра Коноплева)* 12
Лунгина Лилианна. Семен Одиночество. *(Публикация О Дормана)* 8
Метальников Будимир. Оттепель — время дебютов . . . .. 5 — 6
Названов Михаил. «Проклятая картина» *(Публикация Игоря Гаврилова.)* 1 — 2
Никулин Юрий. Письма рядового *(Публикация Татьяны Никулиной)* . . 12
Оболенский Леонид — Рымаренко Леонид. Стариком быть интересно. *(Публикация Д.Шеварова)* 8
Соловьев Сергей. Стагнационный министр Филипп Тимофеевич Ермаш . 5
Суркова О. «Гамлет» Андрея Тарковского 3 — 4
Тоскан дю Плантье Даниель. Против течения . . 3
Уорхол Энди. Философия Энди Уорхола 6, 8
Лейдерман Юрий. Уорхол и пустота 6

РАЗБОРЫ

Абдуллаева Зара. Непрерывность насилия 8
Адабашьян Александр — Гнеушев Валентин. Массовое зрелище в поисках массы *(Беседу ведет Виктор Матизен)* 4
Арабов Юрий. Полет Гоголя . 11
Аронсон Олег. Чувство как подстрочник 1
Аронсон Олег — Клейман Наум. Ускользающий Эйзенштейн 10
Артюх Анжелика. Blade Runner. Будущее с киберпанковским дизайном 10
Быков Д. «Взгляд» и Нечто 3
Быков Д. Морковка и крыска . . 1
Быков Дмитрий. Пусто место . 11
Вартанов Анри. Мастера разговорного жанра 12
Глазычев Вячеслав. ТВ-заставка — дело тонкое 7
Голованов В. — Татарский А. Цветение авторства и увядание профессионализма 3
Гуревич Леонид. Полифония и минимализм 5
Добродеев Олег: «Профессия такая, полувоенная . » *(Беседу ведет Виктор Матизен)* 5
Донец Л. Привычное дело — фестиваль 12
Заболотских Дмитрий. Сказка о совершенном времени 10
Зархи Нина. Между небом и землей . . 6
Зоркая Н. — Стишова Е. Sine ira et studio 4
Изволова Ирина. Звук лопнувшей струны 8
Карахан Л. Канн как типичный представитель 10
Кисунько В. Телевидение и (или) культура . 8
Колбовский А. Час телевизионной провинции 4
Кузнецов Сергей. Эпоха культового кино в Москве 10
Кузнецов Сергей, Нисевич Дмитрий. Возвращение со звезд 8
Левашов Владимир. Back to the (un)real 6
Левин Семен. «НТВ-дизайн» — пространство классной игры *(Беседу ведет Юлия Панкратова)* 7
Лейдерман Юрий. Cobra Verde . . 10
Липовецкий Марк. Новый «московский» стиль 2
Лукиных Наталья. Анимация для телешопа 7
Луньков Д. — Джулай Л. Документальное кино — искусство следующего тысячелетия 5
Манцов Игорь. Бедные спасут мир . 1
Манцов Игорь. Имитация жанра . 6
Марголит Евгений. Неизвестный «Лермонтов» 12
Маслова Л. О праздничном торте, денежном круговороте и русском Голливуде . 4
Монжен Оливье. Запрещать ли жестокие фильмы? 8
Петровская Елена. Фотография: (не)возможная наука уникального 6
Плахов Андрей. Ужас перед историей . . 10
Поберезникова Елена. Жанр обратная связь 5
Разлогов Кирилл. Похвальное слово ретро 3
Разлогов Кирилл. Стереотипы и парадоксы кинопоказа 8
Ризаева Елена. До и после «Взгляда» 3
Седакова Ольга. Моралистика искусства, или О зле посредственности 4
Сиривля Н. Вторые станут первыми 8
Скорсезе Мартин. Дорога, которую не выбрали *(Беседу ведет и комментирует Эми Тобин)* 11
Стерлинг Брюс. Киберпанк в 90-е 10
Стерлинг Брюс: «Наше «новое слово» — это только лишь слово» *(Беседу ведет Анжелика Артюх)* 10
Стишова Елена. Послесловие . 1
Стишова Елена. Разум и чувства . 7
Телереклама: игрушки для взрослых, или Новейший способ честного отъема денег у потребителя 7
Тримбач Сергей. Здравствуй, Ужас! . 6
Трофименков М. Запрещенный прием 1
Туровская М. Анатомия сенсации 3
Туровская М. «Кинотавр» в отсутствие Процесса и События, или Осколки зеркала 11
Туровская М. Принцесса и СМИ . . 3
Ухов Дмитрий. Призрак («мыльной»?) оперы 1
Цыркун Нина. Евроремонт . . . 2
Цыркун Нина. Как был завоеван Дикий Запад 12
Цыркун Нина. На кого вы работаете, Джеймс Бонд? 4
Цыркун Нина. Пленники горы 11
Чередниченко Т. Токование с раздеваниями 5
Шпагин Александр: «История кино — живой организм» *(Беседу ведет Нина Цыркун)* 2

РЕПЕРТУАР

Александровский Леонид. «Hamlet, speak no more!..» 3
Аннинский Лев. Достояние обворованных 1
Аронсон Олег. Плата за присутствие . . . 8
Астафьев Виктор. В гражданской войне есть только побежденные 5
Белопольская В. Дикарь эпохи New Age . 8
Белопольская В. Пол-«Монти» 6
Боброва Лидия. Благополучная Веркола . 5
Брашинский Михаил. $26^1/_2$ 12
Брашинский Михаил. Любовь-2 . . . 11
Быков Д. Что мешает танцору . 5
Быков Дмитрий. День Победы! Как он стал от нас далек . . 11
Вартанов Анри. Было или не было — вот в чем вопрос 4
Василькова Александра. Как в доброе старое время 11
Дондурей Даниил. «Не брат я тебе, гнида . » 2
Донец Л. Танцы во время чумы . 5
Зархи Нина. Слезы капали 7
Иенсен Т. Быть да быть . . 5
Иенсен Татьяна. Взгляд со стороны . 2
Изволов Николай. История Геродота глазами Марко Поло, или «Анимация от А до Я» 2
Капралов Георгий. Метаморфозы времени 5
Кисунько В. Так кому нужна «Киноправда»? 10
Ковалев Сергей. Единожды солгавши. 7
Ковалов Олег. Оптическая фантазия № 5 *(Беседу ведет Н Сиривля)* 7
Кузнецов Сергей. В поисках своего лица 3
Кузнецов Сергей. Из чрева кита и обьятий змеи . . 1
Лаврентьев С. Горцы и жители равнин . 4
Лаврентьев Сергей. В защиту архитектурных излишеств 1
Лаврентьев Сергей. Художника выдает интонация . . . 6
Лаврентьев Сергей. Home-coming 5
Левашов Владимир. Время любви 11
Ликинская И. Слово для защиты 5
Лунгин Александр. Война и сообщество . 7
Любарская Ирина. Проданный воздух . 10
Малюкова Лариса. Музыкальная история 10
Манцов И. Строгий юноша 2
Манцов Игорь. Геополитическая комедия 12
Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай» 2
Маслова Л. Не уезжай, немой голубчик! ... 3
Маслова Л. Шесть сюжетов в поисках смысла 2
Матизен Виктор. Наблюдение за наблюдениями 2
Новодворская В. Сделка со злом 3
Панкратова Юлия. Кто ходит в гости по утрам? 6

Панкратова Юлия. Кушать поттано! . . 10
Панкратова Юлия. На правах телезрителя 7
Панкратова Юлия. Ума палата .. 5
Плахов Андрей. Виртуальная трагедия . 7
Плахов Андрей. Тарантино с человеческим лицом 7
Плахова Елена. Дальневосточные изыски . . 7
Плахова Елена. Непокорная Клара 11
Поберезникова Елена. Зрелище иного рода 7
Поберезникова Елена. О людях поступка 4
Поберезникова Елена. Случай Александра Гордона 2
Рубанова Ирина. Под сенью Вильяма в снегу 3
Савельев Дмитрий. Семь тысяч секунд войны 7
Сельянов С. Это — кино 7
Сиривля Н. Время разрушать 3
Сиривля Н. Над темной водой 6
Сиривля Н. Народ не против Говарда Стерна 4
Сиривля Н. Хуже воровства 10
Стишова Елена. Одна 10
Стишова Елена. Одуванчик у забора 12
Стишова Елена. Скандал на сладкое . . 2
Суркова Ольга. К вопросу о «ясной идее» 5
Тарханова Катерина. Ход ассоциаций по ходу счастливой нелюбви 7
Ткаченко Инна. Враг человека по-американски 10
Ткаченко Инна. Кто такой Пиноккио? 1
Трофименков Михаил. Большая иллюзия 7
Трофименков Михаил. Жук в муравейнике 5
Уорнер Марина. Колдовская дорога . 6
Фомин Валерий. «Гармонист, гармонист, веселая хватка!..» 1
Фомин Сергей. Десять лет спустя 12
Фомин Сергей. Политика как прием искусства 5
Фридштейн Юрий. «Эмма» гордость и заблуждения 5
Церетели Кора. «Аниматека» как «уходящая натура» 2
Цыркун Нина. Великолепный мужчина в летательном аппарате 1
Цыркун Нина. Занимайтесь войной, а не любовью! 7
Цыркун Нина. Сердитые молодые женщины 6
Цыркун Нина. Самсон Вырин с Гудзона 12
Цыркун Нина. Смерть самурая 4
Эшпай Валентин. Близкие контакты следующего вида 1
Эшпай Валентин. Из сферы ТВ — к границам своего мира 10
Эшпай Валентин. План-9 из космоса-97 4
Эшпай Валентин. Старое вино в новых электронных бутылках 8

Ф Е С Т И В А Л И

БЕРЛИН-98 7
Зархи Нина. Слезы капали
Плахов Андрей. Виртуальная трагедия
Плахов Андрей. Тарантино с человеческим лицом
Плахова Елена. Дальневосточные изыски
Трофименков Михаил. Большая иллюзия
Цыркун Нина. Занимайтесь войной, а не любовью!

ВЕНЕЦИЯ-97 2
Цыркун Нина. Евроремонт

ЕКАТЕРИНБУРГ-97, *Открытый фестиваль неигрового кино «Россия»* 5
Гуревич Леонид. Полифония и минимализм

КАНН-98 10
Карахан Л. Канн как типичный представитель
Плахов Андрей. Ужас перед историей

КАРЛОВЫ ВАРЫ-97 4
Сиривля Н. Народ не против Говарда Стерна

КАРЛОВЫ ВАРЫ-98 11
Быков Дмитрий. Пусто место

«KPOK»-97, *Международный фестиваль анимационных фильмов* 6
Тримбач Сергей. Здравствуй, Ужас!

ЛОКАРНО-97 2
Иенсен Татьяна. Взгляд со стороны

МОСКВА-97, ММКФ 1
Ухов Дмитрий. Призрак («мыльной»?) оперы

МОСКВА-97, *фестиваль параллельного кино «Синефантом»* 1
Манцов Игорь. Бедные спасут мир

РОТТЕРДАМ-98 . . .. 8, 9
Абдуллаева Зара. Непрерывность насилия
Монжен Оливье. Запрещать ли жестокие фильмы?
Цыркун Нина. Роттердамская тетрадь

САН-СЕБАСТЬЯН-97 2
Стишова Елена. Скандал на сладкое

СОЧИ-97, *телефорум «Новому времени — новое телевидение!»* . 4
Колбовский А. Час телевизионной провинции

СОЧИ-98, *«Кинотавр»* 11
Туровская М. «Кинотавр» в отсутствие Процесса и События, или Осколки зеркала

СОЧИ-98, *кинофорум «Серебряный гвоздь»* 7
Сиривля Н. Кризис среднего возраста

ТАРУСА-98, *Открытый фестиваль анимационных фильмов «Таруса»* 12
Донец Л. Привычное дело — фестиваль

ТУРИН-97 6
Зархи Нина. Между небом и землей

Ч Т Е Н И Е

Бардин Павел. Анабиоз .. . 5
Володарский Эдуард. Храм на крови 2 — 3
Карне Марсель. Жажда жизни . 10 — 12
Корда Майкл. Ослепительная жизнь 1 — 3, 5 — 7
Миллер Генри. Сценарий 1
Кузнецов Сергей. Кислотный дом кровосмешения 1
Пазолини Пьер Паоло. Свинарник 8
Аронсон Олег. Пазолини: сопротивление образу 8
Подкопаев Аркадий. К вопросу о сердечных заболеваниях 5
Сироткин Олег. Как сын отца из преисподней выручал . . 5
Уткин Антон. Наследство . . 5
Феллини Федерико, Дзаппони Бернардино. Феллини — блокнот режиссера 7
Финн Павел. Чудеса, да и только, или Щука по-московски 4

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК «ИСКУССТВА КИНО», ПОСВЯЩЕННЫЙ КИНО И КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ 9

Публикации указаны по макету, а не в алфавитном порядке

Вольф Карин. Приветствие номеру
Цыркун Нина. От составителя

РЕПЕРТУАР

Плахов Андрей. Россини, или Кто кого употребил
Матизен Виктор. Мамбо без шпиля
Кузнецов Сергей. Все, что нам нужно
Эшпай Валентин. Хорошее плохое «муви»
Ткаченко Инна. Законченная сказка для Золушки в «Мерседесе»
Шукшина Е. Эта штука посильнее, чем «Фауст» Гёте!

ИМЕНА

ВАЛЬТЕР ТЮМЛЕР

Тюмлер Вальтер. Узкая полоска плодородной земли
Тюмлер Вальтер. Художественное творение и теологическое измерение

ЗИГМАР ПОЛЬКЕ

Хлебникова Ольга. Протей в ретроспективе

ФРЕД КЕЛЕМЕН

Келемен Фред: «Мой учитель — сама жизнь» *(Беседу ведет Нина Цыркун)*

КРИСТОФ МАРТАЛЕР

Марталер Кристоф: «Люблю ходить на вокзалы» *(Беседу ведет Роман Должанский)*

ВИМ ВЕНДЕРС

Мокроусов Алексей. Путешествие как средство от стресса

ТАМ И ТЕПЕРЬ
«ОССИ» И «ВЕССИ»

Шукшина Екатерина. Германия Одна или две?
Марон Моника. Ловушки свободы
Хальтер Ганс. Вкус свободы
Вайцзеккер Рихард фон. Трудная правда
Зупп Барбара. Разве не все поют одно и то же?
Гаук Иоахим, Касторф Франк. «Боже, будь ко мне несправедлив!»
Хартунг Клаус. Что Запад не видит на Востоке
Круг Манфред: «В ГДР можно было пробиться»
«Настенные дятлы» и «доходы от ценных бумаг»

НЕМЕЦКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

Вторая жизнь киногорода Бабельсберг. В беседе участвуют **Хильтруд Шульц, Эрика Рихтер, Ральф Шенк**
Колл Хорст Петер: «Наша задача — держать зрителя в форме» *(Беседу ведет Нина Цыркун)*
Ленгсфельд Вольфганг: «Кадры для кино завтрашнего дня»
Цыркун Нина. Роттердамская тетрадь
Далихов Бэрбель: «Я возлагаю надежды на новые таланты» *(Беседу ведет Нина Цыркун)*
Котхеншульте Даниель. «Немецкое кино может быть далеко не худшим!»

РУССКИЙ И НЕМЕЦ — БРАТЬЯ НАВЕК

Шлегель Ганс-Иоахим. Горбачев ошибся, или Упражнения в дипломатии
Усков Дмитрий. Уроки черно-белой магии: Алексей Айги и другие

ИСТОРИЯ

Якобсен Вольфганг, Клапдор Хайке. Набоков Берлин Кино
«С коммунистическим приветом Эрвин Пискатор». *(Публикация Екатерины Хохловой)*
«Ниночка» возвращается в Москву. В беседе участвуют **Энно Паталас, Наум Клейман, Уильям Скотт Айман**
Рыклин Михаил. На заказ «Безумный Фриц» и немец «из пробирки»

ПУБЛИКАЦИИ

Слотердайк Петер. Кентаврическая литература

ЧТЕНИЕ

Венцль Катарина. Жизнь с алкоголиком Записки из цековского дома

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 1998 ГОДУ

«Адвокат дьявола» (The Devil's Advocat) (Инна Ткаченко) . **10**
«Алиса здесь больше не живет» (Alice Doesn't Live Here Anymore) (Леонид Александровский) . . **7**
«Американка» (Н Сиривля Н Сиривля) **6 7**
«Анаконда» (Anaconda) (Сергей Кузнецов) **1**
«Ангел мести» (Ms. 45 / Angel of Vengeance) (М Трофименков) **1**
«Андрей Свислоцкий» (Сергей Тримбач) **6**
«Аниматека», *телепрограмма* (Кора Церетели) . . . **2**
«Анимация от А до Я», *телепрограмма* (Николай Изволов) **2**
«Ария» (Aria) (Дмитрий Ухов) **1**
«Астенический синдром» (Елена Стишова) **7**
«Афоня» (Н Зоркая — Е Стишова) **4**
«Бандитки» (Bandits) (Сергей Кузнецов) **9**
«Бархатная золотая жила» (Velvet Goldmine) (Андрей Плахов) **10**
«Бегущий по лезвию бритвы» (Blade Runner) (Анжелика Артюх) **10**
«Бедная Саша» (Л Маслова) . **4**
«Бежин луг» (Олег Аронсон — Наум Клейман) **10**
«Без лица» (Face/Off) (Сергей Кузнецов) **3**
«Безумный Фриц» (Игорь Манцов Михаил Рыклин) **1 9**
«Белая ложь» (Mentiras piadosas) (Нина Зархи) . **6**
«Беловы» (Виктор Косаковский Виктория Белопольская) **1 1**
«Белые киты» (Skytturnar) (Сергей Кузнецов — Владимир Левашов) **1**
«Берлин 10/90» (Berlin 10/90) (Нина Зархи) **6**
«Берта из товарного вагона» (Boxcar Berta) (Леонид Александровский) .. **7**
«Бешеный бык» (Raging Bull) (Леонид Александровский) **7**

«Благодетель» (The Rainmaker) (Нина Зархи) 7
«Боль — это...» (Pain is...) (Зара Абдуллаева) 8
«Большое беспокойство» (Big Trouble) (Михаил Трофименков) 4
«Большой Лебовски» (The Big Lebowsky) (Михаил Трофименков) 7
«Борис и Глеб» (Игорь Манцов) 1
«Брат» (Даниил Дондурей 2
И Манцов 2
Е Марголит 2
Н Сиривля) 8
«Варвара» (Л Донец) 12
«Вашингтон-сквер» (Washington Square) (Нина Цыркун) 12
«Век невинности» (The Age of Innocence) (Леонид Александровский) 7
«Венера с котом» (Леонид Гуревич) 5
«Вердикт» (The Verdict) (Сидни Люмет) 10, 11
«Весна», *реж Е Юфит* (Игорь Манцов) 1
«Вехи» (Milestones) (Нина Зархи) 6
«Вечеринка на кухне» (Kitchen Party) (Нина Зархи) 6
«Вечность и день» (Mia eoniotita ke mia mera) (Андрей Плахов) 10
«Взгляд», *телепрограмма* (Д Быков 3
Елена Ризаева) 3
«Вкус черешни» (Ta'm e guilass) (Татьяна Иенсен) 2
«Вместе», *телепрограмма* (Елена Поберезникова) 7
«В мужской компании» (In the Company of Men) (Зара Абдуллаева) 8
«Возвращение Чужого» (The Alien's Return) (Сергей Кузнецов, Дмитрий Нисевич) 8
«Воздушная тюрьма» (Con Air) (Нина Цыркун) 1
«Волга-Волга» (М Туровская) 3
«Волшебная кисточка» (Л Донец) 12
«Волшебная свирель» (Александра Василькова) 11
«Волшебная флейта» (Trollflojten) (Дмитрий Ухов) 1
«Волшебник» (The Wiz) (Сидни Люмет) 11
«Воля» (Игорь Манцов) 1
«Вор» (Лев Аннинский 1
Елена Стишова) 7
«В поисках утраченного», *телепрограмма* (Анри Вартанов) 12
«Время танцора» (Виктор Астафьев 5
Д Быков 5
Л Донец 5
Георгий Капралов ... 5
И Ликинская 5
Л Маслова 2
Н Сиривля 8
Ольга Суркова) 5
«Время умирать» (Tiempode de morir) (Нина Зархи) 6
«Все говорят, что я тебя люблю» (Everyone Says I Love You) (Катерина Тарханова) 7
«Все мои Ленины» (Minu Leninid) (Дмитрий Быков) 11
«Все те же песни» (On connait la chanson) (Нина Зархи) 7
«В той стране» (Лидия Боброва 5
Т.Иенсен) 5
«Вторая гражданская война» (The Second Civil War) (Дмитрий Быков) 11
«Выстрел на перевале Караш» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Гамлет» (Hamlet) (Леонид Александровский 3
Ирина Рубанова) 3
«Генри Фул» (Henry Fool) (Андрей Плахов) 10
«Глория» (Gloria) (Михаил Трофименков) 4
«Глубокий красный» («Краснее красного», Profundo carmesí) (Нина Зархи) 6
«Голоса» (Леонид Гуревич) 5
«Голубые горы, или Неправдоподобная история» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Горько!» (Н Сиривля) 10
«Да здравствует Мексика!» (Олег Ковалов — Наталья Сиривля) 7
«Далеко вниз по реке» (Л Донец) 12
«Двадцать четыре и семь» (Twentyfour-seven) (Нина Зархи) 6
«12 разгневанных мужчин» (12 Angry Men) (Сидни Люмет) 10, 11
«2001: Космическая одиссея» (2001: A Space Odyssey) (Анжелика Артюх) 10
«Девица Розмари» («Любовники Розмари», Das Madchen Rosemarie) (Инна Ткаченко) 9
«Девичник» (Girls' Night) (Нина Зархи) 7
«День, когда исполняется 30 лет» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2
«День полнолуния» (Дмитрий Быков 11
Сергей Лаврентьев) 6
«День солнца и дождя» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2
«Деревенская жизнь Владимира и Татьяны» (А.Колбовский) 4
«Деревянная комната» (Игорь Манцов) 1
«Держу тебя крепко» (Yue kuai le, yue duo luo) (Елена Плахова) 7
«Дети природы» (Children of Nature) (Сергей Кузнецов — Владимир Левашов) 1
«Джеки Браун» (Jackie Brown) (Андрей Плахов) 7
«Джонни Мнемоник» (Johnny Mnemonic) (Анжелика Артюх) 10
«Дни кино» (Biodagar) (Сергей Кузнецов — Владимир Левашов) 1
«Доклад Сталина И.В. о проекте Конституции СССР» (К Потехин) 3
«Долгие проводы» (Ирина Изволова) 8
«Долгий день уходит в ночь» («Долгое путешествие дня в ночь», Long Day's Journey Into Night) (Сидни Люмет) 10, 11
«Дом на рельсах» (Home on the Rails) (Сергей Тримбач) 6
«Дон Джованни» (Don Giovanni) (Дмитрий Ухов) 1
«Допрос» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«До свидания, мальчики!», *реж А Расторгуев* (Леонид Гуревич) 5
«Достучаться до небес» (Knockin' on Heaven's Door) (Инна Ткаченко) 1
«Дэниел» (Daniel) (Сидни Люмет) 10, 11
«Евгений Онегин» (Дмитрий Ухов) 1
«Его жена курица» (Сергей Тримбач) 6
«Если дорог тебе твой дом» (В Баскаков) 5
«Железная пята олигархии» (Л Маслова 11
Н Сиривля) 7
«Женщина под влиянием» (A Woman Under the Influence) (Михаил Трофименков) 4
«Живая плоть» (Carne tremula) (Елена Плахова) 11
«Жизнь Иисуса» (La vie de Jésus) (Нина Зархи) 6
«Жизнь слишком коротка, чтобы танцевать с уродливыми женщинами» (Life Is Too Short to Dance with Ugly Women) (Нина Зархи) 6
«Жил-был лис» (О Горностаева) 6
«Жило-было дерево...» (Марина Дроздова) 5
«Забавные игры» («Занятные игры», Funny Games) (Л Карахан) 10
«Завтра не умрет никогда» (Tomorrow Never Dies) (Нина Цыркун) 4
«Завтраки 43-го года», *новелла в альманахе* **«Путешествие»** (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2

«Загадки истории...», *телепрограмма* (Анри Вартанов) 12
«Зайка моя», *видеоклип* (Наталья Лукиных) 7
«Зал ожидания» (Евгений Марголит . . . 10
Наталия Рязанцева) . 7
«Замок чистоты» (El castillo de la pureza) (Нина Зархи) 6
«Записки из Мертвого дома» (Леонид Гуревич) 5
«Запоздалый блюз» (Too Late Blues) (Михаил Трофименков) 4
«Запрещенная женщина» (La femme défendue) (М.Трофименков) 1
«Застава Ильича» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Зеленая кобра» (Cobra Verde) (Юрий Лейдерман) 10
«Зеркало» (Ayneh) (Татьяна Иенсен) . 2
«Злые» (Wicked) (Дмитрий Быков) 11
«Злые улицы» (Mean Streets) (Леонид Александровский) 7
«Змеиный источник» (Игорь Манцов 6
Н Сиривля) 7
«Зри в корень», *телефильм из цикла* **«Кучугуры и окрестности»** (А Колбовский) 4
«Иван Грозный» (Михаил Названов) .... **1 — 2**
«Иван Тургенев. Метафизика любви» (А.Липков 10
Сергей Соловьев) 10
«Игра в мамбо» (Das Mambospiel) (Виктор Матизен) 9
«Играй, гармонь любимая!», *телепрограмма* (Валерий Фомин) . 1
«Идиоты» (Idioterne) (Дмитрий Быков 11
Л.Карахан 10
Андрей Плахов 10
Ларс фон Триер — Серж Каганski 12
Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен) 12
«Из ада в ад» (Алла Клюка — Эльга Лындина) .. 8
«Из породы беглецов» (The Fugitive Kind) (Сидни Люмет) 10
«Изыди!» (Евгений Марголит) 10
«Икар» (Icar) (Сергей Тримбач) 6
«Имена» (Леонид Гуревич) 5
«Империя страсти», *телепрограмма* (Т.Чередниченко) 5
«Интернационал» (К Потехин) 3
«Исцеление» (Cure) (Зара Абдуллаева) .. 8
«Казино» (Casino) (Леонид Александровский) 7
«Как стать человеком» (Марина Дроздова) 5
«Как это было», *телепрограмма* (Анри Вартанов 4
В Кисунько) 8
«Калина красная» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Капитал» (А.Колбовский) 4
«Кармен» (Carmen), *реж Франческо Рози* (Дмитрий Ухов) 1
«Кармен» (Carmen), *реж Карлос Саура* (Дмитрий Ухов) 1
«Карьеристки» (Career Girls) (Нина Цыркун) 6
«Касабланка» (Casablanca) (Дмитрий Быков) 11
«Каспийцы» (К Потехин) 3
«Катерина Измайлова» (Дмитрий Ухов) . 1
«Квадрат I + II» (Quadrat I + II) (Мартин Эсслин) 6
«Киноправда», *телепрограмма* (В Кисунько) 10
«Клятва» (The Oath) (Нина Зархи) 6
«Колесо истории», *телепрограмма* (В Кисунько) . 8
«Контакт» (Contact) (Валентин Эшпай) 1
«Конторский убийца» (Office Killer) (Зара Абдуллаева) . . 8
«Контракт со смертью» (Евгений Марголит 10
М Туровская) 11
«Короткие встречи» (Ирина Изволова) 8
«Космический десант» (Starship Troopers) (Михаил Трофименков) . . 5
«Кризис среднего возраста» (Н Сиривля) 7
«Крылья голубки» (The Wings of the Dove) (Нина Цыркун) 2
«Кто стучится в дверь ко мне?» (Who's That Knocking at My Door?) (Леонид Александровский) 7
«Кувырок в гробу» (Tabutta rouaşata) (Нина Зархи) . . 6
«Кундун» (Kundun) (Мартин Скорсезе — Эми Тобин . 11
Нина Цыркун) 11
«Ледяной шторм» («Ледяной ветер», The Ice Storm) (Борис Парамонов) 3
«Лермонтов», *реж А Гендельштейн* (Евгений Марголит) 12
«Лесная песня. Мавка» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Лжец» (Liar) (Зара Абдуллаева) 8
«Лица» (Faces) (Михаил Трофименков) . 4
«Личная жизнь Кузяева Валентина» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) . 2
«Ловушка» (А.Колбовский) . . 4
«Лолита» (Lolita) (Елена Стишова) . 2
«Лосев» (Виктор Косаковский) 1
«Люди в черном» (Men in Black) (Валентин Эшпай) 4
«Маленькая Вера» (Елена Стишова) 7
«Маленькая страна», *видеоклип* (Наталья Лукиных) 7
«Мама, не горюй!» (Н.Сиривля) 7
«Маэстро Беркутчи» (О Горностаева) . . 6
«Мексиканская фантазия» (Олег Ковалов — Наталья Сиривля) 7
«Месяц» (Марина Дроздова) 5
«Минни и Московиц» (Minnie and Moskowitz) (Михаил Трофименков) 4
«Модель действия» (Леонид Гуревич) .. 5
«Моисей и Аарон» (Moses und Aron) (Дмитрий Ухов) 1
«Мороз» (Frost) (Фред Келемен — Нина Цыркун 9
Нина Цыркун) 9
«Моцарт и Сальери» (Дмитрий Ухов) 1
«Му-му» (Ирина Любарская 10
М Туровская) 11
«Мыс страха» (Cape Fear) (Леонид Александровский) 7
«Мытарь» (Игорь Манцов) . . . 6
«Наблюдатель», *телепрограмма* (Виктор Матизен) ... 2
«На край света» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) . 2
«Намедни», *телепрограмма* (Д Быков 1
Кирилл Разлогов) 3
«Народ против Лэрри Флинта» (The People Vs. Larry Flynt) (Н.Сиривля) 4
«На самом деле», *телепрограмма* (Сергей Фомин) 5
«На следующее утро» (The Morning After) (Сидни Люмет) . . . 10
«Наташа» (Natasa) (Дмитрий Быков) . 11
«Небо нашего детства» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Ниагара, Ниагара» (Niagara, Niagara) (Дмитрий Быков) . 11
«Никогда» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2
«Ниночка» (Ninotchka) (Энно Паталас — Наум Клейман — Уильям Скотт Айман) 9
«Новогодняя история» (Л Маслова) 4
«Ноктюрн Шопена» (Алла Клюка — Эльга Лындина) .. 8
«Нос майора» (Л Донец) 12
«Ночь», *реж В Петкевич* (Марина Дроздова) 5
«Ночь. Весна» (Леонид Гуревич) 5

«Ночь и сон» (Nacht und Traum) (Мартин Эсслин) . 6
«Ночь перед Рождеством» (Л Донец) . 12
«Ну, погоди!» (Дмитрий Заболотских) 10
«Нью-Йорк, Нью-Йорк» (New York New York) (Леонид Александровский) .. 7
«Одиссея» (The Odyssey) (Эдуард Артемьев — Аркадий Петров 1
Сергей Лаврентьев) 5
«Одна» (Елена Стишова) 10
«Окраина», *реж П Луцик* (Игорь Манцов 12
М Туровская) 11
«Октябрятская партизанская», *видеоклип* (Наталья Лукиных) . 7
«Она так прекрасна» (She's So Lovely) (Владимир Левашов) 11
«Опасная игра» (Dangerous Game) (М Трофименков) 1
«Остаться безумным, остаться любимым» (Verruckt bleiben, verliebt bleiben) (Нина Цыркун) 9
«Остров дьявола» (Djoflaeyjan) (Сергей Кузнецов — Владимир Левашов) 1
«Палметто» (Palmetto) (Валентин Эшпай) 9
«Папа, умер Дед Мороз» (Игорь Манцов) 1
«Пассажирка» (Pasajera) (Нина Зархи) 6
«Пентименто» (Pentimento) (Зара Абдуллаева) .. . 8
«Песня о безответной любви к Родине», *видеоклип* (Наталья Лукиных) . . 7
«Пикассо в Мюнхене» (Picasso in Munchen) (Нина Цыркун) 9
«Плоский мир» (Flatworld) (Сергей Тримбач) 6
«Плохой лейтенант» (Bad Lieutenant) (М Трофименков) 1
«Подглядывающий Том» («Том-соглядатай», Peeping Tom) (Зара Абдуллаева) .. 8
«Пока все дома», *телепрограмма* (Юлия Панкратова) 6
«Полеты над лунными полями» (Леонид Гуревич) 5
«Полная обнаженка» («Мужской стриптиз», The Full Monty) (В Белопольская 6
Нина Зархи) 6
«Портовая женщина» (La donna del puerto) (Нина Зархи) 6
«Последнее искушение Христа» (The Last Temptation of Christ) (Леонид Александровский . 7
В Кисунько) 8
«Потоки любви» (Love Streams) (Михаил Трофименков) 4
«Похороны» (The Funeral) (М Трофименков) 1
«Поцелуй бабочки» (Butterfly Kiss) (Андрей Плахов) 7
«Премьера» (Opening Night) (Михаил Трофименков) 4
«Премьера, которой не было», *телепрограмма* (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2
«Пресс-клуб», *телепрограмма* (Сергей Фомин) 12
«Призраки электричества» (Ghosts of Electricity) (Нина Зархи) 6
«Принц города» («Князь города», Prince of the City) (Сидни Люмет) . .. **10, 11**
«Принцесса на бобах» (Сергей Лаврентьев) 1
«Приятель покойника» (Н Сиривля) .. . 7
«Просоленная жизнь» (Леонид Гуревич) . 5
«Про уродов и людей» (Дмитрий Быков 11
Андрей Плахов . 10
М Туровская) 11
«Про это», *телепрограмма* (Т Чередниченко) 5
«Путь к святилищу» (Леонид Гуревич) 5
«Разбирая Гарри» (Deconstructing Harry) (Михаил Брашинский) 12
«Райские птички» (С Лаврентьев) 4
«Раньше я жил у моря» (Л Донец) 12
«Ребенок ждет» (A Child Is Waiting) (Михаил Трофименков) 4
«Ребус» (Puzzle) (Нина Зархи) .. 6
«Репортаж из страны любви» (Игорь Манцов) 1
«Ретро втроем» (см рубрику «Здесь и теперь») 3
«Россини» (Rossini) (Андрей Плахов) 9
«Ростовщик» (The Pawnbroker) (Сидни Люмет) 11
«Рыцари поднебесья» (Игорь Манцов) 1
«Санитары-оборотни» (Игорь Манцов) 1
«Сараево» (Sarajewo) (Андрей Плахов) . 7
«Свидание» (Tryst) (Мартин Эсслин) . 6
«Сделай шаг», *телепрограмма* (Елена Побережникова) 4
«С днем рождения!» (Елена Стишова 12
М Туровская) . .. 11
«Секретные материалы» (The X Files) (Нина Цыркун) 12
«Семейный праздник» (Festen) (Л.Карахан 10
Андрей Плахов) 10
«Семь лет в Тибете» (Seven Years in Tibet) (Нина Цыркун) 11
«Сердце на ладони» (Le coeur au poing) (Дмитрий Быков) 11
«Серебряные головы» (Н Сиривля) . .. 7
«Серебряный шар», *телепрограмма* (Анри Вартанов) 12
«Серп и Молот» (Алла Клюка — Эльга Лындина) .. 8
«Сибирский цирюльник» (Ричард Харрис — Евгений Цымбал) 2
«Сирота казанская» (Л.Маслова) 4
«Скажи, Джо» (Dis Joe) (Мартин Эсслин) 6
«Сказка о глупом цыпленке» (Марина Дроздова) 5
«Сказочка про козявочку» (Марина Дроздова) 5
«Слава труду!» (Леонид Гуревич) 5
«Славное не-поколение» («Сладкое вырождение», Fang lang) (Елена Плахова) 7
«Следящие за часами» (Clockwatchers) (Нина Зархи) 6
«Смертельная ловушка» (Deathtrap) (Сидни Люмет) 10
«Смертельное дельце» (The Deadly Affair) (Сидни Люмет) 10
«Сны» (Марина Дроздова) 5
«Собачий полдень» (Dog Day Afternoon) (Сидни Люмет) **10, 11**
«Собачья жизнь» (Dog Life) (Зара Абдуллаева) 8
«Собельман, основатель Салтыковки» (Игорь Манцов) 1
«Сочинение ко Дню Победы» (Дмитрий Быков 11
М Туровская) 11
«С пустым баком» (Running on Empty) (Сидни Люмет) . . . 11
«Среда. 19.7.1961» (Виктор Косаковский . 1
Виктория Белопольская) 1
«Старая квартира», *телепрограмма* (Д Быков 1
Кирилл Разлогов) 3
«Старые песни о главном», *телепрограмма* (Д Быков) . . . 1
«Старый телевизор», *телепрограмма* (В Кисунько) 8
«Страна глухих» (Михаил Брашинский . 11
Н Сиривля .. . 7
Н Сиривля) 8
«Странное время» (Н Сиривля) 7
«Сумерки», *телепрограмма* (М Козырев — Е Кутловская) .. . 10
«Схватка» (Heat) (Сергей Кузнецов) . . . 3
«С юбилеем» (Many Happy Returns) (Сергей Тримбач) 6

«Сяо-Сяо — ссыльная» (Xiu Xiu — The Sent Down Girl) (Елена Стишова) 10
«Тайная защита» (Secret défense) (Дмитрий Быков) 11
«Тайны Лос-Анджелеса» (L.A. Confidential) (В.Белопольская) 8
«Таксист» (Taxi Driver) (Леонид Александровский) 7
«Театрал» (Stage Struck) (Сидни Люмет) 10
«Те Кто», *телепрограмма* (Юлия Панкратова) 7
«Телесеть» (Network) (Сидни Люмет) . 10
«Тело» (Алла Клюка — Эльга Лындина) . 8
«Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» (Н Сиривля) . . 7
«Тени» (Shadows) (Михаил Трофименков) 4
«Тени забытых предков» (Н Зоркая — Е Стишова) 4
«Тенор» (The Tenor) (Сергей Тримбач) 6
«Тик-так» (Tic Tac) (Дмитрий Быков) 11
«Титаник» (Titanic) (Олег Аронсон . . . 8
Валентин Эшпай) 8
«Только облака» (But the Clouds) (Мартин Эсслин) 6
«Тополь» (Сергей Тримбач) 6
«Травиата» (Traviata) (Дмитрий Ухов) 1
«Третья Мещанская» (см. рубрику «Здесь и теперь») 3
«Треугольник» (Н Зоркая — Е Стишова) . 4
«Три призрака» (Ghost Trio) (Мартин Эсслин) 6
«Триптих» (Игорь Манцов) . 1
«Трубадур» (Il Trovatore) (Дмитрий Ухов) 1
«Ты у меня одна» (Евгений Марголит) 10
«Уайльд» (Wilde) (Дмитрий Быков . . 11
Нина Цыркун) 2
«Убийство в Восточном экспрессе» (Murder on the Orient Express) (Сидни Люмет) . . 10
«Убийство китайского букмекера» (The Killing of a Chinese Bookie) (Михаил Трофименков) 4
«Убийца» (The Killer) (Сергей Кузнецов) 3
«Убийца(ы)», Assassin(s) (Л Карахан) 10
«Удивительный мальчик» (Александр Шпагин — Нина Цыркун 2
«Уличные сцены» (Street Scenes) (Леонид Александровский) . 7
«Умники и умницы», *телепрограмма* (Юлия Панкратова) 5
«Умница Уилл Хантинг» («Славный Уилл Хантинг», Good Will Hunting) (Нина Зархи) . . 7
«У моря, у синего моря...» (А.Колбовский) 4
«Упырь» (Игорь Манцов . 6
Н Сиривля) . 7
«Урмас Отт с...», *телепрограмма* (Юлия Панкратова) . . . 10
«Урок танго» (The Tango Lesson) (Нина Цыркун) . . 2
«Утихающий ветер» (The Wind Subsides) (Сергей Тримбач) 6
«Фантазии Веснухина» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) . 2
«Фейерверк» (Hana-bi) (Нина Цыркун) . . 4
«Фильм» (Film) (Мартин Эсслин) . 6
«Хвост виляет собакой» (Wag The Dog) (Нина Цыркун) 7
«Хозяин тайги», *реж Ю Мингалев* (А.Колбовский) . 4
«Холм» (The Hill) (Сидни Люмет) 10
«Холодная лихорадка» (Cold Fever) (Сергей Кузнецов — Владимир Левашов) 1
«Холодное лето пятьдесят третьего...» (Елена Стишова) 7
«Хорошие парни» (Goodfellas) (Леонид Александровский) . . 7
«Хранитель» (Марина Дроздова) . . . 5
«Хрусталев, машину!» (Андрей Плахов) 10
«Цветы», *видеоклип* (Наталья Лукиных) 7
«Центральный вокзал» (Central do Brasil) (Нина Зархи) 7
«Части тела» (Private Parts) (Н.Сиривля) 4
«Частный случай», *телепрограмма* (Елена Поберезникова) . . 2
«Часы» (Clocks) (Сергей Тримбач) . 6
«Человек человеку...» (К Потехин) 3
«Чеховские рассказы» («Чехов и К°»), *телесериал* (см рубрику «Здесь и теперь) 1
«Чистилище» (Сергей Ковалев 7
Александр Лунгин 7
Дмитрий Савельев . 7
С Сельянов) 7
«Чистое небо» (Александр Шпагин — Нина Цыркун) 2
«Что? Где? Когда?», *телепрограмма* (В Кисунько) . . . 8
«Что такая замечательная девушка, как ты, делает в таком месте?» (What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?) (Леонид Александровский) 7
«Чужие» (Aliens) (Сергей Кузнецов, Дмитрий Нисевич) 8
«Чужое время» (Н Сиривля) 3
«Чужой» (Alien) (Сергей Кузнецов, Дмитрий Нисевич) 8
«Чужой III» (Alien³) (Сергей Кузнецов, Дмитрий Нисевич) 8
«Чуча» (Лариса Малюкова) 10
«Шафер» (Il Testimone dello sposo) (Нина Зархи) . . 7
«Шизофрения» (Л Маслова . 3
В Новодворская) 3
«Шок» (Shock) (Сергей Тримбач) 6
«Шоссе в никуда» (Lost Highway) (Марина Уорнер) . 6
«Шоссе номер один» (Route One / USA) (Нина Зархи) 6
«Шоу Трумена» (The Truman Show) (Валентин Эшпай) 10
«Эмма» (Emma) (Юрий Фридштейн) 5
«Юность конструктора» (Игорь Манцов) 1
«Як» (О Горностаева) . 6
«Я хочу тебя» (I Want You) (Андрей Плахов) 7
Blackout (М Трофименков) . 1

КОНЕЦ ВЕКА — КОНЕЦ ЧЕРНУХИ?

Симпозиум, организованный «Искусством кино» в рамках XX Московского МКФ (1997)

Адабашьян Александр 4
Барабанов Евгений 3
Герман Алексей 4
Дмитриев Владимир 3
Дондурей Даниил 3, 4
Дыховичный Иван 3
Звездочетов Константин 4
Зельдович Александр 4
Кабаков Александр 3
Карахан Лев . 4
Ковалов Олег . 4
Конди Нэнси 4
Лейдерман Юрий 4
Матизен Виктор 3
Митта Александр 3
Плахов Андрей 3
Пученков Георгий . 4
Рубинштейн Лев 4
Улицкая Людмила . . . 3
Хотиненко Владимир . . 4
Шлегель Ханс-Иоахим . . . 4

S U M M A R Y

The Last Championship of the Century
Russian film and arts elite on cultural aspects of the recent World Football Championship.

Igor Mantsov
Geo-political Comedy
Review of Pyotr Lutsik's OUTSKIRTS (Russia).

Elena Stishova
A Dandalion by A Fence
Review of Larisa Sadilova's HAPPY BIRTHDAY! (Russia).

Mikhail Brashinsky
26 1/2
Review of Woody Allen's DECONSTRUCTING HARRY (USA).

Nina Tsyrkun
Samson Vyrin from Hudson
Review of Agneska Holland's WASHINGTON SQUARE (USA).

Sergei Fomin
A Decade Later
Review of TV-cast PRESS-CLUB.

Igor Zolotussky
A Role of a Dissident in History
Essay on a-changing role of defenders of human rights from the 60-ies up to now.

Natalya Ryazantseva
School for the Impossible
Remembrance of Russian philosopher Merab Mamardashvili.

Vadim Tsaryov
Legend of Rastignac the Great
Russian Rastignacs of today.

Dogma-95

Lars von Trier — Peter Ovig Knudsen
The Man Who Would Give Up Control

Lars von Trier
Cross and Style

Samuel Blumenfeld
Lars von Trier, the Main Idiot
Conversations with Lars von Trier, commenting upon his new film IDIOTS as well as Dogma-95 group manifesto, advancing the set of stuff.

Dmitry Ukhov
Alexei Aigi: The Nearest Future

Alexei Aigi
«Live Music is Indispensable».
Portrayal of one of the most noted young Russian composers against background of his music for cinema and other.

Nina Tsyrkun
How the West Was Won
Creative strategies of the X-FILES TV-series.

Anri Vartanov
Masters of Ceremony
Article about star anchors — E. Radzinsky, G.Skorokhodov, V.Wolf.

Ludmila Donets
Festival as a Habit
Coverage of Tarusa Animation Festival.

Evgeny Margolit
Unknown Lermontov
Film criticism in Soviet cinema of the end of 30-ies and a lifestory of a forgotten director Albert Hendelstein, the author of LERMONTOV.

Louis Drefuss
Public Enemy Number One
Joe Farrell
«A Political Plot May Wound Somebody»
Lev Furikov
Filmmaking as Suicide
Alexandre Golutva
Goskino is Not an Ideal, but It is Much Worse to Do Without It.
A set of stuff on socio- prognostication of a film success in Hollywood and Russia.

Yury Nikulin
A Privates's Letters
Unknown correspondence of the 1940-41 by a passed away Russian comic.

Anna Konoplyova
BN (Boris Nikolayevich)
Excerpts from memoirs of a noted Soviet cinema engineer's wife referring to the years of World War 2.

Marcel Carnè
La vie à belles dents
Wrapping up of the publication.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 7 10 98 Подп. к печати 12.11 98
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л 14,62. Уч.-изд. л 15,03
Заказ 295 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10.92

Фото и адреса авторов редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

Гиллиан Андерсон и Дэвид Духовны

в телесериале «Секретные материалы»

(The X Files)

О фильме читайте в рубрике «Разборы»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Л.ДОНЕЦ, И.ЗОЛОТУССКОГО, Ю.КЛЕПИКОВА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, П.ЛУНГИНА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, В.ПОДОРОГИ, К.РАЗЛОГОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Д.УХОВА, Б.ХАЗАНОВА, В.ЦАРЕВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Телеканал «Культура» глазами культурологов

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ТОТАЛИТАРНЫЙ РОМАН» Владимира Сорокина
«БЛОКПОСТ» Александра Рогожкина
«СПАСЕНИЕ РЯДОВОГО РАЙАНА» Стивена Спилберга
«ХЛЕБНЫЙ ДЕНЬ» Сергея Дворцевого

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

КВЕНТИН ТАРАНТИНО
КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО
ВАЛЕНТИН ЧЕРНЫХ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Сочи–98 — международная программа
Американские блокбастеры — философский аспект
Телеэротика

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Хичкок в воспоминаниях сценариста фильма «Птицы» Эвана Хантера

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Воспоминания Армена Медведева

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Владимир Вишняк. СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ ХАЧМАС
Юрий Арабов. МИСТЕРИЯ ГОРЫ

12